عالم المعرفة

274

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الأنا ـ الآخر

ازدواجية الفن التمثيلي

تأليف:
د. صالح سعد

تقديم:
د. شاكر عبدالحميد

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

274

الأنا ـ الآخر

ازدواجية الفن التمثيلي

تأليف:

د. صالح سعد

تقديم:

د. شاكر عبد الحميد

المحتوى

المحتوى
المحتوى

تقديم « الأنا والآخر »
أو المسرح بوصفه « إبداعاً متجدداً »

المسرح فعل معرفة، وتعرف، وإدراك، وفهم، وتذكر، وتخيل، وانفعال، وتهويم، وإيهام، واتصال، واستشراف، وتغيير، وامتزاج بين شخصيات، وحيوات، وأفكار، ومشاعر، وصور، المسرح فعل كينونة وحرية، وتحرر، ووجود، وتداخل خصب بين أفعال الأداء، والتلقي، والتخيل، والاستمتاع. هذا بعض ما يقوله لنا هذا الكتاب.

يستغرق مؤلف الكتاب في فكرة التمثيل وفي حياة الممثل، يغرق نفسه في بحرهما، ويجهد عقله ووجوده في استكشاف أعماقهما، ثم يعود لنا وقد كلله التعب والفرح، في إحدى يديه لآلئ، وفي الأخرى أصداف.

يعالج هذا الكتاب فكرة التمثيل والمفاهيم المتنوعة للممثل، لكنه لا ينتمي إلى طراز الدراسات المسرحية التقليدية، بل إلى الحقل المعرفي الجديد المسمى «الدراسات البينية» Interdisciplinary - ولذلك فهو يستفيد في عرضه لموضوعه واستكشافه لخباياه بأفكار عدة

«التمثيل عمل بحث عن الهوية، وهو بحث لا نجد نهايته إلا بأن نفقدها»

ش. ع

مستمدة من حقول معرفية أخرى، كالفلسفة وعلم النفس والسياسة والتاريخ والاقتصاد، إضافة ـ بطبيعة الحال ـ إلى الدراسات الأدبية عامة والمسرحية على نحو خاص.

يتعرض المؤلف لتعريف الممثل، أو الأحرى تعريفاته وحالاته. فمن هو الممثل؟ ما جوهره وماهيته؟ ما أصول صنعته وطبيعته وحقيقته؟ من أين يأتي وإلى أين يأخذنا معه؟ من الممثل؟ هل هو المقلد المحاكي؟ هل المتظاهر بأنه شخص آخر؟ هل المتقمص لشخصيات أخرى تنتمي إلى مكان آخر وزمن آخر؟ هل الممثل شخصية تعيش في منزلة بين منزلتين، منزلة الواقع والحقيقة ومنزلة الحلم والخيال والأسطورة؟ ثم كيف تقوم هذه الشخصية بالفصل بين هذين العالمين أحياناً ثم الوصل بينهما أحياناً أخرى؟ من الممثل؟ وما الذي يفعله فينا؟ وما الذي نفعله فيه؟ وهل يوجد في داخل كل منا ممثل؟ وما أصول هذا الازدواج المتأصل الملازم لطبيعة الممثل وطبيعة عمله؟ هل هو تلبس أم التباس؟ صدق كاذب؟ أم كذب صادق؟

ما أصول الترفيه والتسلية والمتعة المرتبطة بالمسرح؟ كيف يحدث التوحد والتقمص؟ كيف يحدث الارتجال؟ ما طبيعة العرض والأداء والاستعراض؟ ما علاقة التمثيل بالبحث عن الهوية وبالعلاقة بين الأنا والآخر؟ وما ارتباط الفعل المسرحي بالمثاقفة والتداخل الحضاري والتبعية الثقافية وآليات السوق والتجليات المتزايدة للعولمة؟ هذه وغيرها غيض من فيض هذا الكتاب ومما يحاول أن يبوح به.

الأنا المسرحية ونشاط التوحد

التمثيل فعل بحث عن الهوية، وهو بحث لا يجد غايته إلا بأن يفقدها، ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور، إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب، غياب لـ «الأنا» الخاصة بالإنسان العادي المحدود، الذي نعرفه في الحياة، وحضور لـ «الذات» الخاصة بالممثل اللامحدود، الموجود الآن هناك في فعل خاص، فوق تلك الخشبة السحرية الفارقة في ضوء شفاف أو في عتمة موحية.

«الأنا» Ego هي الإنسان العادي الموجود الآن هنا يعاني النقص والفقد والغياب. أما «الذات» Self في ضوء تمييزات يونج فهي ما نطمح إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، حالة مستقبلية عندما تتحقق تتحول إلى «أنا» ناقصة نسبيًا، ثم إنها تعاود الصعود مرة أخرى على مدارج الكمال. وهكذا يفعل الممثل؛ يخرج من «أناه» الناقصة ويتحرق شوقًا للوصول إلى «ذاته» الكاملة، ولا يحدث هذا بطبيعة الحال من خلال سلسلة متصاعدة من عمليات المحاكاة والتقمص والتحول والتوحد والاكتمال.

لا يحدث التوحد بين الممثل (الإنساني/الفرد/الأنا) والشخصية المسرحية (الذات/ المتحققة/ الجماعية)، لكنه يحدث أيضًا بين الممثل متوحدًا مع شخصية المسرحية من ناحية، ثم بين الجمهور في وضعية المتلقي من ناحية أخرى، ومن ثم يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون أكثر مظاهر الوجود الإنساني التي تتجلى فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل.

والتوحد ليس مجرد عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرأ رواية أو نشاهد فيلمًا أو مسرحية، لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد أو النشاط الخيالي تأثيراته من دونها[1].

يشعر المتلقي بأن الخبرة المسرحية التي يتعرض لها هي خبرة بديلة Vicarious Experience، إنها في الوقت نفسه خبرته لكنها ليست خبرته، خبرته الخاصة كمتلق، لكنها خبرة شخص آخر يتعرض للآلام أو يكون موضوعًا للضحك. إن خبرته إذن ليست خبرته وتجربته ليست تجربته. إنها بديل لخبرة الممثل أو الشخصية المسرحية. هذه الخبرة إذن خبرة بديلة، لكنها في الوقت نفسه لا يمكن إلا أن تكون خبرة مشاركة يساهم فيها المتلقي، من ناحية، مع الممثلين ويشارك فيها من ناحية أخرى مع المشاهدين الآخرين. ومن ثم تكون خبرة التلقي المحققة للتوحد نوعًا من التوحد الرأسي (الخبرة البديلة) الذي قد يتحقق بشكل أعمق رغم وجود مسافة بين المتلقي والممثل، ومن التوحد الأفقي الذي يتم بين المشاهد وغيره من المشاهدين. هل يحدث الأمر نفسه بالنسبة للممثل؟

يطمح الممثل الحقيقي دومًا إلى الخروج من حالة الأنا (شخصيته في الواقع) ويسعى دومًا إلى الوصول إلى حالة الذات (الشخصية التمثيلية) ولا يحدث هذا التحول بمجرد الرغبة والتمني أو التظاهر بالتمثيل أو الادعاء.

الكاذب أو السذاجة أو السطحية الفارقة في التفاهة التي تكشف عنها نماذج الممثلين التي لا تني أجهزة التليفزيون والسينما والمسرح والفيديو العربية تقذف إلينا بهم كل يوم. بل يحدث هذا من خلال إخلاص حقيقي لفن المسرح، وتوحد عميق بين الأنا الفردية، والذات (المسرحية). وهو توحد لا يتم بين يوم وليلة، بل عبر سلسلة من العمليات والمراحل الخاصة بالدراسة والتدريب والثقافة والاطلاع والمشاهدة والمعاناة والمتعة والعذاب.

يصل الممثل الحقيقي كذلك - مثله في ذلك مثل المتلقي - إلى نوعين من التوحد: أولهما رأسي عميق (توحد مع الشخصية المسرحية التي يؤدي دورها أو مع الفعل المسرحي الذي يقوم به)، وثانيهما (أفقي عميق أيضاً) مع الجمهور الذي يتلقى عرضه ويشجعه.

أما عندما يفشل الممثل في التوحد الأول فإنه لا بد، بالضرورة، من أن يفشل في التوحد الثاني، ومن ثم تحدث الظاهرة المسماة «الموت على خشبة المسرح» Dying on the stage: فيؤدي الممثل دوره بطريقة آلية مملة باردة جامدة لا روح فيها ولا حياة، فلا يتجاوب الجمهور معه فتصبح تعبيراته وتحركاته مدعاة للسخرية والاستهانة (في حالة ممثلي التراجيديا)، وتصبح نكاته وملحه أو مواقفه الفكاهية الضاحكة مدعاة للسخرية منه والاستهجان. ويقع العديد من ممثلينا في براثن النمطية، فيؤدون الأدوار المتنوعة بالحركات والإيماءات والتعبيرات نفسها، فينصرف الجمهور عنهم؛ فالنمطية نقيض الإبداع، وعلى الممثل كي ينجح في التوحد أن يكون متجدداً دائماً، فلا يكرر ذاته، ويجعل كل «أدواره» معادة مكرورة.

الأنا والآخر

في الفعل المسرحي إدراك متميز للذات عبر الآخر، ومن خلال هذا الإدارك المتميز ينشأ الوعي الخاص بالشخصية[٢]. في مسرحيات عدة لمؤلفين عالميين أمثال شكسبير وستريندبرج وأونا مونو ويوجين أونيل وعرب أمثال سعد الله ونوس ويوسف إدريس وغيرهما تظهر - بشكل خاص - فكرة «الأنا» المنقسم على ذاته إلى داخل وخارج يتصارعان، هناك تصبح الأنا، حالة أخرى، حالة من التأكيد للذات والنفي لها في الوقت نفسه، حالة سلبية وإيجابية في الوقت نفسه، عقلانية منضبطة ولا عقلانية مضطربة في آن معاً.

قد يكون الآخر هو الممثل نفسه الذي يعيش حالات من القلق يعاني تحت وطأتها، أو الشك الذي يصطرع بداخله ما بين الرغبة في الكمال والتحقق والشعور القار بالنقص والتردد. صراع خاص يستعر بداخله بين المادة والروح، العقل والانفعال، البحث الدائم عن الحقيقة والحضور المتجسد للكذب والزيف، صراع دائم بين «الأنا» الظاهر و«الآخر» الباطن المأمول.

هكذا يمر الممثل خلال مسيرته الإبداعية عبر طبقات ومستويات عدة لمعنى الآخر يحاول أن يحيط بها وأن يجسدها في مركب إبداعي فريد. ومن هذه المستويات على سبيل المثال لا الحصر:

١- «الآخر» هو الماضي، هنا يكون على الممثل أحيانا أن يعود إلى طفولته، حيث كانت «الأنا» تنعم، هنالك، بالأمان والهدوء وأحلام اليقظة والسكينة. هنا تصبح الطفولة «آخر» بالنسبة للأنا. تحاول هذه الأنا أن تعود إليها وتستعيدها وتستفيد بها في تكوين ذاتها الجديدة في أثناء الفعل المسرحي.

٢- «الآخر» هو الجسد، كان أفلاطون يقول «الجسد قبر» Soma Sema وهكذا يكون جسد الممثل قبرا أو سجنا يحاول أن يخرج منه ويسكن جسدا جديدا، يحاول أن ينفلت من جسده المحدود إلى جسد الممثل الحر اللامحدود الذي يؤدي كل الحركات وكل الأفعال وكل التعبيرات والإيماءات، بمرونة وتلقائية واكتمال. ومثلما تكون هناك صورة واقعية لجسده تكون هناك كذلك الصورة المثالية للجسد الذي يحاول الممثل من خلاله أن يصل إلى ذاته الجديدة.

٣- الآخر هو «الداخل»، هنا قد يدلف الممثل إلى ساحة المناطق العميقة والمظلمة من نفسه، حيث الرغبات والشرور والمطامع والأهواء، إلى تلك الطبقات العميقة من النفس البشرية التي قد تدفعنا إلى سلوكيات لا عقلانية ولا منطقية ولا إنسانية أحيانا. منطقة يقارب فيها عالم الغريزة والغابة والجنون.

٤- الآخر هو «الخارج»، والآخر هنا قد يكون الواقع المحلي القريب وشخصياته ومتغيراته التي تتجسد في شخصية الممثل المسرحية. وقد يكون هو الواقع الخارجي البعيد/القريب في الوقت نفسه الذي يحاول الممثل أن يجسد في علاقته به فكرة الهوية وعلاقة الأنا

بالآخر والثقافة الداخلية بالثقافة الخارجية، ويتجلى هذا المستوى مثلا في الأفكار المطروحة دوما في المسرح العربي حول الأنا والآخر والأصالة والمعاصرة وما يرتبط بها من أفكار حول التمسرح والاحتفالية والجذور التراثية والشعبية للمسرح العربي وصورة الذات وصورة الآخر... إلخ.

٥- **الآخر كقناع**: قال هيدجر إن «كل كلمة هي قناع»، كذلك يكون كل دور يقوم به الممثل بمنزلة القناع، والقناع وسيلة للإخفاء والكشف في الوقت نفسه، وسيلة للتجلي، وسيلة للخفاء، وسيلة للمواجهة ووسيلة للهروب، وسيلة للإسقاط وأن ننسب كل أفعالنا وأقوالنا وأمنياتنا إلى ذلك الآخر الذي يقف وراء القناع. إنه وسيلة للوجود مع الناس وللهروب منهم في الوقت نفسه، ووسيلة أحيانا لأن ننسب كل أفعالنا الشريرة إلى ذلك «الآخر» الذي يرتدي القناع، ووسيلة لأن نقول كل ما لا نستطيع أن نقوله بشكل مباشر في الأمور السياسية والاجتماعية، عبر ذلك الآخر الذي هو «نحن»، والذي يرتدي ذلك القناع.

٦- **الآخر «شبه الفصامي»**: كثيرا ما تقف الشخصيات المسرحية في تلك المنزلة بين منزلتين: منزلة العقل ومنزلة الجنون، منزلة الحضور ومنزلة الغياب، منزلة الرزانة والاتزان ومنزلة التهور والاضطراب. والممثل الحقيقي ليس مجنونا، ولكنه قد يتظاهر بالجنون. إنه أقرب إلى ما يسمى في الطب النفسي بـ «النمط شبه الفصامي»، إنه ينبغي أن يخرج من حالته الخاصة في الحياة، كي يدخل في حالة أخرى تنتمي إلى حياة أخرى أكثر رحابة وعمقا ومتعة، هي حياة الفن والمسرح. النمط شبه الفصامي Schizoid (وكلمة «شبه» هنا شديدة الأهمية) ليس هو النمط الفصامي schizophrenic الذي يقع في براثن مرض الفصام بأعراضه المعروفة[٢].

جاءت فكرة «النمط شبه الفصامي» في الدراسات السيكولوجية الحديثة من ملاحظة العلماء لذلك التشابه في بعض المظاهر بين نمط شخصية الفصامي (المريض فعليا) ونمط شخصية المبدع؛ فالعديد ممن أغنوا الثقافة المعاصرة لم يكونوا أسوياء من ناحية السلوك والشخصية، على رغم أنهم

كانوا أسوياء ومتميزين من الناحية العقلية. لذلك حدث جمع ما لدى هؤلاء العلماء بين هذين النمطين، وأصبح يطلق على النمط المميز للمبدعين اسم «النمط شبه الفصامي»، إنه ليس مريضا لكنه قد يسلك كالمريض، وقد يتظاهر بالمرض، لكنه أكثر الناس صحة ووعيا من الأصحاء. والممثل المسرحي ينتمي إلى هذه الطائفة من المبدعين، إنه ليس مريضا، لكنه بتوتره الشديد وتركيزه العميق على عمله، الذي قد يصل أحيانا حد الغشية والذهول، قد يبدو للآخرين مريضا أو غائبا عن العقل والوجود.

إن أهم الخصائص المميزة لأشباه الفصاميين المبدعين هؤلاء مايلي:

أ ـ الإحساس بالقدرة الكلية: أي الشعور بإمكان القيام بأي دور بصرف النظر عن الإمكانات والقدرات العقلية التي تمكنه من القيام بذلك.

ب ـ الإحساس بالانفصال والاتصال: أي ثقة الممثل بأنه يمكنه في أي وقت أن ينفصل وينعزل عن الواقع وعن الآخرين، ثم أن يعود إليهم ويتصل بهم ويتواصل معهم في وقت آخر.

جـ ـ الانشغال الدائم بالعالم الباطني: أي انشغال الممثل دائما بأفكاره ومشاعره وذكرياته وعالمه الداخلي تعويضا عن نقص ما يراه في الواقع الخارجي، أو توحدا مع العالم الداخلي العميق من أجل استكشافه ثم عرضه من خلال قدرته الكلية التي يحاول أن يجسدها أثناء فعل التمثيل على المتلقين، أي على العالم الخارجي.

د ـ النزعة الاستعراضية: كل فعل مسرحي يتم من أجل الحصول على إعجاب ما من الآخر، وهذا الإعجاب يؤدي بدوره إلى تدعيم شعور الذات بتحققها، وهناك علاقات وثيقة بين أفعال العرض أو الكشف أو الإظهار أو التخارج، سواء تمت بالكلمة أو الحركة أو الصورة أو غير ذلك من الوسائل وبين أفعال الإعجاب والتقدير والاستحسان من الآخر.

هذه النزعة الاستعراضية ليست محصورة في فن المسرح، بل تكاد تكون سمة مميزة للإبداع الأدبي والفني بشكل عام. وتكون الشخصيات شبه الفصامية منقسمة على نفسها متعددة ومتجددة، وقد يؤدي هذا الانشطار في الشخصية إلى القيام بأفعال غريبة وإلى التفوه بكلمات غامضة؛ هنا يقترب المسرح بدرجة كبيرة من السحر.

هكذا يدمج مصطلح «شبه الفصامي» بين الانقسام والانفعال والتصدع والغرابة في السلوك، من ناحية، وبين سلامة العقل ولاذهانية التفكير وقوة الحضور والقدرة على التواصل مع الآخرين وكسب إعجابهم، من ناحية أخرى، ومن خلال قدرة الممثل الحقيقي على الجمع بين هذين النقيضين في مركب جديد ومفيد يكون فعل التمثيل عملا إبداعيا متميزا، ويكون الممثل هو ذلك «الآخر المبدع»، أي تلك «الذات» التي طالما طمحت «الأنا» إليها.

الآخر الضاحك

يحذرنا أفلاطون في «الجمهورية»، من أن نسلم أنفسنا للضحك العنيف، لأنه ينطوي على عنصر خبيث ينجم عن السخرية من نقائصنا الخاصة ومن نقائص الآخرين، ومن ثم فهو عنصر مهدد ينجم عنه إلحاق الضرر بنا و«بالآخرين»، وينبغي، لذلك، إبعاده أو البعد عنه، خلال عملية التربية الخاصة لحراس «الجمهورية» الشباب.

أما أرسطو فوردت لديه إشارات مباشرة عن الضحك في «كتاب الشعر»، وفي «الأخلاق النيقوماخية»، أو الأخلاق إلى «نيقوماخوس» وغيرهما. كما يقال إن كتابه الأساسي عن الضحك قد فقد، وعلى هذه الفكرة تقوم رواية «اسم الوردة» للمؤلف وعالم السيميوطيقا الإيطالي «اميرتو إيكو» والتي تحولت إلى فيلم سينمائي قام ببطولته الممثل البريطاني المعروف «شين كونري» - يدور حول فكرة البحث عن هذا الكتاب في عالم مملوء بالغموض والجرائم والأسرار.

الضحك لدى أرسطو «ليس إلا قسما من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء»[٤]. وقبل أن يقدم المحلل النفسي «ألفريد آدلر» نظريته حول مشاعر النقص التي تتولد منها ميول ونزعات خاصة للقوة والسيطرة، كان «توماس هوبز» قبله بأكثر من قرنين من الزمان يقدم فكرته عن ارتباط الضحك بالنصر والفخر في مواجهة الآخرين، كذلك الشعور بالسيطرة العقلية والجسدية عليهم، فالضحك علامة للانتصار والقوة، والبكاء علامة الضعف والهزيمة.

واعتبر «هوبز» الضحك تعبيرا عن «البهجة المفاجئة» التي تنشأ عن إدراكنا المفاجئ لبعض القوة والسيطرة والتفوق في أنفسنا، مقارنة بإدراك خاص لنقائص «الآخرين» أو حتى لنقائصنا في مرحلة سابقة من حياتنا.

وتحدث «كانط» عن الضحك باعتباره انفعالا ينشأ عن «تحول التوقع الكبير على نحو مفاجئ إلى لاشيء». أما شوبنهور فقال إن الضحك ينتج عن إدراكنا للتناقض الكبير بين الإدراك أو الوجود الطبيعي الفيزيقي المادي لشيء ما أو شخص ما أو فعل ما، وبين التصور أو التمثيل العقلي الذي كان موجودا لهذا الشيء أو الشخص أو الفعل. واكتشافنا لجوانب التعارض والتناقض بين ما كان موجودا في أذهاننا وما ندركه الآن بحواسنا هو سر انطلاق الضحك وتفجره أو على هذه الفكرة تقوم نظريات سيكولوجية حديثة الآن.

وناشد نيتشه في «هكذا تكلم زرادشت» الإنسان الأعلى «أن يتعلم كيف يضحك». وقال برجسون بأهمية وجود «الجماعة» في تيسير حدوث سلوك الضحك، فالضحك يفقد معناه، بل ويختفي خارج السياق الخاص بالجماعة. وهو قول تؤكده أيضا بشدة الدراسات السيكولوجية الحديثة حول الضحك.

نظر «فرويد» إلى الضحك باعتباره نشاطا يحرر الطاقة المتراكمة الناجمة عن التوتر الذي يرجع إلى أسباب جنسية أو عدوانية مكبوتة. فالضحك بالنسبة له، يشبه الحلم، له فوائده الكامنة التي تسمح لنا بالاقتراب من مصادر المتعة المخبوءة «هناك في اللاشعور»[٥].

أما «أرنست كريس» فاعتبر الكوميديا محاولة للتمكن على نحو متزامن، أو في الآن نفسه، بين مشاعر الإعجاب ومشاعر النفور، من خلال تحويل غير السار إلى سار وممتع، وعن طريق خفض مشاعر التوتر والألم غير السارة تجاه نقائصنا ونقائص الآخرين وتحويلها إلى مشاعر سارة ومبهجة[٦].

وهناك في تراثنا العربي إشارات عدة لأهمية الضحك ونوادر المضحكين، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في كتاب «البخلاء للجاحظ» و«العقد الفريد» لابن عبد ربه و«المستطرف في كل فن مستظرف» للإبشيهي «والإمتاع والمؤانسة» للتوحيدي. لكنها - في رأينا - لا تقدم على نحو محقق نظرية شاملة لتفسير الضحك، في كل النظريات السابقة هناك «أنا» تضحك وهناك «آخرون» تضحك معهم هذه «الأنا» أو تضحك عليهم.

تمزج الفكاهة بين مشاعر الدفء والأمن، من ناحية، وبين العداوة والخوف من ناحية أخرى، وهي تمزج كذلك، من ناحية ثالثة، بين الاسترضاء للآخرين (الابتسام لهم) والسيطرة عليهم (الضحك)، وهكذا فإنها تتطلب دوما استثارة للتوقعات والتوترات ثم خفضا لها وتحررا منها. هكذا على نحو

متزامن ومتعاقب ومتكرر، وإلا تعرض الممثل الكوميدي لظاهرة «الموت على خشبة المسرح» التي سبق أن أشرنا إليها، فنجده يطلق نكاته أو يقوم بأداء مواقف يعتقدها كوميدية ومضحكة، بينما يواجهها الجمهور ويواجهه باللامبالاة أو الاستهجان.

لذلك يقال إن الممثل الكوميدي يعاني في عمله مشقة تفوق ما يعانيه ممثلو التراجيديا، إنه ينبغي عليه أن يقوم دائما بالبناء، ثم الهدم، ثم البناء، ثم الهدم، وذلك في ما يتصل بعلاقته بالمتلقي ومشاعره. أما ممثل التراجيديا فهو يقوم بالبناء المتصاعد المتنامي طويل الأمد قبل أن يحدث هدم آخر أو بناء آخر لمشاعر المتلقين وأفكارهم.

وهذه المشقة التي يعانيها ممثل الكوميديا الحقيقي يؤكدها ما كشفته بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة من أن حوالى ٨٥٪ من ممثلي الكوميديا قد لجأوا إلى العلاج النفسي في فترة ما من فترات حياتهم(٧). إنه ينبغي عليه أن ينشر الضحك حتى لو كانت أعماقه غارقة في البكاء.

قد نعتبر ممثلي الكوميديا - من الناحية الظاهرية الخارجية، مجرد قائمين بالإمتاع والترفيه، فهم ينشرون مرحا حولهم، لكن الوظيفة الاجتماعية لممثلي الكوميديا تتجاوز هذه النظرة السطحية إلى حد كبير، إنهم يعرضون علينا أنانيتنا وحماقاتنا وينقدوننا من وجهات نظرنا القاتمة المعتمة المتشائمة حول الحياة(٨).

ويحذرنا «صالح سعد» - في كتابه الممتع هذا - من الخلط بين مفهوم المهرج ومفهوم الممثل الكوميدي، ويحدثنا كذلك عن تاريخ الكوميديا وتجلياتها عبر الثقافات الإنسانية المتنوعة. ثم يفصّل في حديثه عن تحولات المهرج وأقنعته وتحولات الممثل الكوميدي وحالاته، ويستطرد كذلك في حديثه عن فعل التمثيل والعرض كوسيلة لحدوث هذه التحولات.

يتحرك ممثل الكوميديا أيضا من «الأنا» بكل نقائصها الجسمية والنفسية، ويطمح إلى الوصول إلى «الذات» بكل جمالياتها المكتملة والمبهجة والمؤثرة.

إنه يخرج من هذه «الأنا»، بكل ما قد تعانيه من كآبة وأسى واكتئاب وأحزان، إلى تلك «الذات» الأخرى، بكل ما تحدثه من «بهجة مفاجئة لدى ذلك «الآخر» المتلقي الذي لا يكف عن طلب المزيد. وهكذا يستمر الفعل الكوميدي في تجولاته الدائمة من الأنا الخاصة بالممثل إلى الذات/الأخرى الخاصة

بالشخصية التمثيلية، ثم إلى الآخر/النحن الذي هو الجمهور في عملية تفاعلية مستمرة، يسعى خلالها دوما للهروب من «الموت على المسرح»، أو من «الموت في مقاعد الجمهور»، وذلك حين تتزايد «آفاق توقعات» الجمهور، وتقل تلك «الإشباعات» التي يقدمها لها ذلك «الآخر الممثل»، ذلك الذي يتحرك هنا وهناك على مسارحنا وفوق شاشات السينما والتلفزيون لدينا بشكل آلي ميكانيكي نمطي يصطنع الضحك ويفتقر إلى الحياة، ممثل ثقيل الظل، غُفل من المعنى، والإحساس، والوجود، يصدق ذاته أو يخدعها، ويعتقد أن الأمر كذلك بالنسبة لـ «الآخرين».

استجمع الدكتور صالح سعد خبراته المتراكمة كممثل ومخرج ومؤلف ودارس ومعلم لفن التمثيل، فقدم لنا هذا الكتاب الجديد في بابه، المفيد في موضوعه، أملا من ورائه أن يلقي بعض الأحجار في بركة أوشكت أن تصبح - في بلادنا العربية - راكدة آسنة، بينما هي في جوهرها شعلة تحتاج دوما إلى التجديد.

د. شاكر عبدالحميد

هوامش التقديم

١ ـ شاكر عبدالحميد (٢٠٠١) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٧.

٢ ـ محمود رجب (١٩٩٤) فلسفة المرآة، القاهرة: دار المعارف، مواضع متفرقة.

٣ ـ Antony Stors (1983): Dynamics of Creation. London: Penguin Books.

٤ ـ كتاب «أرسطو طاليس في الشعر» (١٩٩٣) حققه: شكري عياد مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ٣٦.

٥ ـ Provine, R.R. (2000) Loughter, A Scientific Investigation. N.Y: Viking.

6 - Kris, E (2000): Psychological Exploration in art. Madison: International Universities Press, 186.

٧ ـ جلين ويلسون (٢٠٠٠) سيكولوجية فنون الأداء (ترجمة: شاكر عبدالحميد) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258.

٨ ـ المرجع السابق: ٢٦٤

القسم الأول

مفارقات مبدئية

1 من هو الممثل...؟

مفارقات - أسئلة - استنتاجات قبل أولية!

«إن المرء لا يمثل ليكتب قوته.
إنه يمثل ليكذب، ليكذب على نفسه، ليكون ما لا يمكنه أن يكونه، ولأنه سئم ما هو عليه...
إنه يمثل لكي لا يعرف نفسه، ولأنه يعرف نفسه أكثر مما ينبغي.
يمثل دور الأبطال لأنه جبان...
والقديسين لأنه شرير.
إنه يمثل القتلة لأنه يموت رغبة في قتل قريبه.
إنه يمثل لأنه كذاب بالميلاد... يمثل لأنه يحب الحقيقة... ولأنه يكرهها...
يمثل لأنه سيجن إذا لم يمثل...
التمثيل
وهل أعرف أنا متى أمثل...؟
وهل هناك لحظة أتوقف فيها عن التمثيل؟!»

المثل كين
سارتر: الفوضى والعبقرية

١- المسرحانية: مفارقة النص - العرض

الأصل في المسرح هو أنه فن شفاهي في جوهره، أي أنه فن شعبي، جماعي، ينتمي إلى عالم الفولكلور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب. ومن هنا فإن أبرز ما يشير إليه مصطلح المسرحانية هو ذلك الدور البارز الذي لعبه بقاء العرض المسرحي على خارطة الفنون والآداب الإنسانية كتعبير ضمني عن شوق الإنسان الفريزي إلى الفرح، وإلى الاحتفال كمساحة مفتوحة للمشاركة وللإبداع الجمعي، وهو ما يؤكد استمرارية الجرح القديم الذي أصاب الإنسانية في قلب وجودها الملتئم باختراع الكتابة كنظام مغلق للتعبير، ومن ثم ثبوتها مكانة سامية ضمن التقسيم الطبقي للمجتمعات كوسيلة من وسائل الهيمنة الأيديولوجية.

فالعالم الذي تخلقه الكتابة، كتابة النص، يبدو مغلقا على نفسه، ينطلب قارئا ضمنيا

حصيفا، يستطيع فك شفرات النص، ويكون قادرا على النفاذ إلى باطن الدلالات والمعاني الثقافية الكامنة بين السطور، في حين أن الشفاهية فضاء واسع، حر، ومن ثم فالانتقال منها إلى الكتابة إنما يعني، بصورة ما، التخلي عن واحد من أكثر النماذج البدائية أصالة وحميمية في التعبير عن وحدة الوجود البشري، وعن الضرورة الحيوية للاجتماع الإنساني، وفي هذا تتمثل العلاقة المزدوجة التي يعمل المسرح على تأكيدها باستمرار بين الماضي والحاضر (حيث تكون الحكاية الممثلة، والمنطوقة شفهيا، هي رمز الماضي المستعاد، فيما يكون الممثل الحي هو رمز الحاضر المستمر، أو بكلمات أخرى يكون هو نموذج تفعيل acting أو تحيين الماضي وجعله حاضرا بالإمكان...)

والمسرحانية - كما يقول أوجستو بوال - هي تلك القدرة، أو تلك الخاصية الإنسانية، التي تسمح للإنسان بمراقبة نفسه في أثناء قيامه بفعل ما، أو بنشاط ما[1]، وهي بالتحديد، ما يجعل من المسرح مسرحا. فالازدواجية المسرحية تنشأ بداهة بمجرد استخدام فنان المسرح وسائط تقنية مادية لتجسيد النص الدرامي المطبوع، هذا الذي قد يخدعنا نظامه الشكلي المكتوب به (تقسيمات الحوار بين الشخوص، وتقسيمات المشاهد والفصول، وإشارات الدخول والخروج،..الخ) فنتصور أنه نسخة عمل جاهزة للتجسيد بمجرد توزيع الأدوار على مجموعة من الممثلين (حسب الأوصاف الفيزيقية، والنفسية، والاجتماعية، التي قد يحددها المؤلف في مطلع مسرحيته)، ومن ثم البدء في نطق/إلقاء كلمات المؤلف، ووضع/رسم خطوط الحركة المسرحية المناسبة للمشهد Mise en scene بحيث نضمن ألا يتخبط الممثلون في أثناء مرورهم فوق المنصة، أو داخل الإطار المرسوم للفعل التمثيلي. وهكذا لن ينقصنا سوى خشبة مسرح جاهزة، وظروف إنتاجية معقولة ليكون لدينا عرض تام الصنع، جاهز للفرجة!

وإذا كان هذا صحيحا في ظروف بدائية ما مقطوعة عن سياق التطور النوعي للفن الدرامي، أو حتى في ظروف تجارية ما لا تعنى بأي شيء سوى تسويق متعة الفرجة، ولو كانت عند الحد الأدنى مما هو مطلوب مادام الجمهور/المستهلك يدفع، فإن الممارسة التاريخية تثبت لنا دائما حقيقة ما ينطوي عليه فن العرض الدرامي من تعقيدات فنية، وتقنية بسبب من طبيعته

المزدوجة. ففي هذا المقام نجد أنفسنا أمام أكثر من مفارقة: فمن المفارقة التي يحملها النص الدرامي المكتوب في ذاته، إلى المفارقة الأصلية القائمة بين النص المكتوب والآخر الشفاهي/المرتجل، ثم المفارقة الأكثر تعمقا وتجذرا في التاريخ الثقافي الإنساني، وهي المفارقة القائمة بين الكلمة والفعل/الحركة، الصوت والصورة.

والمسرحانية هي التعبير عن المفارقة التي تنشأ بفعل الأداء الدرامي، في مقابل القراءة. فالنص المكتوب لا يكون في الواقع إلا خطابا مغلقا لا تفصح عنه الحروف والكلمات المنظومة شعرا أو نثرا، تلك التي قد لا تكون سوى رموز، أو مفاتيح سر تكشف لكل قارئ - على حدة - ما وراءها من صور وعوالم خيالية لا نهائية تتراءى على جدران وحدته وصمته، فيما هو يقلب صفحات الكتاب المطبوع، ولكن على نحو غائم «كما يحدث في الأحلام» - بتعبير ستانسلافسكي(*) - في حين أن هذه الكلمات نفسها تصبح عالما محسوسا، بمجرد تجسيدها داخل إطار مشهدي/سينوجرافي يضعه مخرج بواسطة الممثلين.

فهنا تصبح أفعال الممثلين المرئية والمسموعة هي طريقة التأويل المقبولة جمعيا لما يحتويه النص من معان باطنة، وإشارات خفية تقودنا إلى ذلك الكم المركب من التفاصيل والسلوكيات التي ترسم ملامح الكون الخيالي المختلف - بالضرورة - عما نعيشه واقعيا، والقريب - بالاحتمال - مما تخيلناه من صور كامنة فيما وراء النص. وفي هذه الحالة قد تصبح جميع تقسيمات وإشارات الكاتب بلا ضرورة عملية، إذ يكون المهم هو الكشف عن نوايا الكاتب ومقاصده الخفية، أي عن النص الضمني، الكامن خلف الكلمات الظاهرة.

فالنص المطبوع - النهاية - ليس سوى مدخل، أو إشارة إلى نص آخر منطوق ومتحرك، نص حي بشخوصه التي نراها ونسمعها ونحس أنفاسها، وآلامها، وتسري في جوارحنا دمعتها، وضحكاتها. والأمثلة على صحة هذه الفرضية كثيرة ومتعددة، ويكفي أن نأخذ - مثلا - كلمة

(*) قوستانتين سيرجيفيتش ستانسلافسكي (موسكو ٥ أو ١٧ يناير ١٨٦٣ - ٧ أغسطس ١٩٣٨) ممثل روسي، مخرج، معلم مسرحي، مؤسس ومدير مسرح موسكو الفني. حاز لقب فنان الشعب (بالاتحاد السوفييتي) ١٩٣٦. مفكر عظيم ومنظر مسرحي، رفض الأسلوب الحماسي «الخطابي» للتمثيل من أجل ممثل أكثر واقعية يركز على «القواعد النفسية» لتطور الشخصية. وقد تأثر ... العمل على طريقته ومنهجه.

مثل «صباح الخير» التي تكون مكتوبة دائما على الصورة نفسها، بالحروف ذاتها، لكنها تتعدد وتتفتح دلالتها إلى عدد غير محدود من الاحتمالات عندما تنطق بها شخصية ما. فالتلفظ بالكلمة، أو بمعنى أدق تجسيدها بالصوت والصورة، هو ما يفتح أمامها فضاء الدلالات الفسيح. صحيح أن سياق النص المكتوب هو ما يحدد وجهة المعنى الذي تتخذه الكلمة، إلا أن التجسيد هو ما يعطيها بالفعل معناها، حتى ولو جاء مخالفا لما أراده الكاتب.

وهكذا... فإن هذه المسرحة Théâtralité (من جانب كل من الممثل والمتفرج) هي ما يجعل من الدراما مسرحا، أي فنا جماهيريا، لا مجرد أدب مقروء مقصور على فئة بعينها من الناس. وهي كمفهوم «تتضمن شيئا ما سحريا، شديد العمومية، بل ومثاليا أيضا»(٢)، لعله هو ما ينجم عن تلك المشاركة الجمعية المتمركزة حول تجسيد ما بعينه لصورة خيالية ما، وكأننا بصدد مشاركة طقوسية من أجل إحياء ذكرى ما، أو تكريس فعل ما، يتطلب منا الاندماج في فكرة واحدة، وجسد واحد يجمعهما وجود الممثل في هذه اللحظة بالذات قطبا للاهتمام، ومحورا للتركيز.

ومن ناحية أخرى فإن هذا الاجتماع الطقوسي المنظم بين أشخاص قد لا يجتمعون اليوم أبدا، إلا في أحوال استثنائية كالثورات أو المشاركات الاجتماعية الكبرى، إنما يمثل تجسيدا حقيقيا للنموذج المثالي لوحدة المجتمع البشري والتئامه في العصور القديمة، فيما قبل تقسيم المجتمعات وقيام الدول والحكومات. وقد يحدث أن يتحول نص درامي ما إلى ذريعة لكي يتجسد فوريا سيناريو محاكمة اجتماعية يحاكم فيها الكل، جماليا على الأقل، فردا بعينه: زعيما كان، أو قائدا سياسيا أو دينيا مبرزا، ومن ثم يتعدى العرض هنا البعد النفسي والدرامي للمحاكمة، ليتخذ طابعا سياسيا بحتا، يقوم على مبدأ الحوار الديموقراطي من ناحية، ويسعى إلى العلنية من ناحية أخرى دون أي عواقب قانونية فعلية بالنسبة للمشاركين (اللهم إلا لو تعرض الكاتب للمساءلة قضائيا بسبب هذا النص، ولكنه سيكون وحده من ينال الجزاء!)، وهكذا تتحول لعبة الإيهام، أو التظاهر التمثيلي، إلى نشاط يفترض الصدق، أو يحاول فرضه على الأقل.

٢ ـ من هو الممثل؟

وهل هناك من لا يعرف اليوم من هو الممثل؟ هذا الإنسان الكوني، العلم المعرف بـ «ال» الشهرة، الذي تتغذى على متابعة أحواله المزاجية، ونزواته وأخباره اليومية، صفحات مخصوصة من الصحف والمجلات والبرامج الفضائية، بل وصفحات الويب ـ على شبكات الإنترنت ـ هل يمكن أن يكون إنسان كهذا نكرة، أو مجهولا؟

ـ لكن هل يعرفه أحد حقا؟ (سواء كان من نسأل عنه واحدا من مئات الممثلين الموهوبين، الذين امتنعوا عن التحليق في فضاء النجومية، أو مُنعوا عنه، أو كان على العكس واحدا من أولئك الذين هم ملء السمع والبصر، ولا يجد واحدهم الوقت الكافي لكي يسأل مثل هذه الأسئلة التي لا معنى لها بالنسبة له)، بل هل يعرف هو نفسه حقيقة ذاته الغائمة بين كل هاتيك الذوات/الشخوص التي اعتاد ارتداء أزيائها، والنطق بألسنها، وبكاء أحزانها، وضحك ضحكاتها؟

ـ هل هو كما يقال مجرد قرد لعوب، مقلد، يستنسخ بالصوت والحركة صورة ما في الواقع؟ أم إنه إنسان مبدع يقدم شيئا من روحه، على غير مثال سابق، حتى وإن تماثل خارجيا مع شخوص تاريخية، أو واقعية تعيش بيننا؟

ـ هل هو مجرد شخص يتظاهر بأنه شخصية أخرى/كاي نصاب محترف أمام طرف ثالث لا يملك إلا أن يصدق هذا ؟ أم هو بالفعل صاحب رسالة، يعي دوره كقدوة ومثال يتبع خطاه الكثيرون من البسطاء والسذج، لكونه سليل حرفة مقدسة جعلت منه وسيطا بين عالمين: عالم الشخصية الدرامية، القادمة من عالم الخيال، وعالم المتفرج الباحث عن بعض الراحة والمتعة هربا من مشاكل الحياة اليومية الضاغطة؟

ـ وهل هو، كما يبدو للبعض، ذلك العصابي المريض، الذي يخفي خلف براعته في تقمص الشخوص المختلفة، أعراضا هستيرية كامنة وجدت تصريفها الآمن فوق خشبة المسرح، وأمام الجمهور؟ أم هو ـ على العكس ـ فنان واع يعزف بمهارة نوتة المشاعر المركبة على أوتار أعصابنا المشدودة، دون أن يحس «ولو بظل من تلك المشاعر»؟

- من ناحية أخرى ألا يجسد هذا الممثل العائش في دائرة السحر (الملونة بالأضواء ومساحيق التجميل والمظاهر المزخرفة للحياة وقد أعيدت صياغتها جماليا) صورة الآخر التي تدعونا نحن الجالسين في العتمة والصمت، لتصديقها، ومن ثم للتماهي معها، بل وللاعتراف - أحيانا - بأنها صورتنا أيضا في مرآة الخيال؟ فمثل هذا النوع المحبب من التواطؤ، الذي يجعل من العرض التمثيلي لعبة سيكولوجية مسلية، هو ما يدفعنا إلى قبول ما يقدمه لنا الممثل. حتى ولو كان تشخيصا لبعض الميول السلبية، وكأنه تجسيد لبعض الميول الكامنة تحت أعتاب وعينا، ومن ثم ترانا نمتثل مطمئنين لما يجري لنا من تطهير Catharsis من مثل هذه المشاعر السلبية، مثل الخوف والشفقة، أو الرغبة في الانتقام، والتلذذ برؤية مناظر الدم والقتل... إلخ، بل إننا لا نلبث أن نصفق له حالما ينتهي من أدائه، وقد امتلأنا بشحنة غامضة من الفرح المُطمئن؟!

أليس من الممكن أن تمثل علاقتنا به - والحال هكذا - وجها من وجوه علاقتنا الأصلية بخافية شعورنا، فيكون الممثل بمنزلة الوسيط بين الوعي واللاوعي، أو بين الأنا (المظهر الخارجي المتحقق للشخصية)، والذات (صورتها الداخلية الساعية نحو التحقق)؟ وبالتالي يكون تعلقنا به طبيعيا، وخاصة بالنسبة لمن هم دون النضج النفسي، حيث تكون العلاقة بين العالمين الداخلي والخارجي جد ملتبسة، فيصبح تعلقهم بالممثلين والممثلات هوسا أسطوريا، إذ تتحول لعبة الإيهام التقليدية إلى ما يشبه الإغواء، ويصبح الممثل هنا هو المُغوي، أو المنوم المغناطيسي بالمصطلح المتداول؟

- وبالمثل ألا يكون تعلقنا بالممثل - من جهة ما - إحدى بقايا تعلقنا الغريزي الغامض بالنمط الأولي/البدائي archetype (البطولي)، هذا التعلق الذي يستمر طالما بقيت الذات بحاجة إلى سند، أو تقوية، لا توفرها إلا تلك الأرواح الحامية daemons، التي اخترع البشر صورها بدائل رمزية عن القوى الخفية المسيطرة على الكون؟

- ولو رضينا بالتوصيف الأولي للممثل باعتباره الوسيط بين طرفين: النص والجمهور، أو كما يقول بافي: «لاعب الدور، أو مجسد الشخصية (المشخص)، مركز القلب في الحدث المسرحي... - فهو الرابط الحي ما بين مؤلف النص والدلالات الإخراجية والجمهور المتلقي، فهذه المهمة الصعبة هي ما وضعه

عبر تاريخ المسرح - مرة في هيئة المعبود والمشعوذ الساحر «الممثل العظيم»، ومرة أخرى في وضع المنبوذ اجتماعيا، مع قليل من الخوف الغريزي تجاهه...

«فهل كان ليكتفي هو بشغل هذا الدور الملتبس فيظل مجرد وسيط يقف في اللامكان. عتبة أو جسرًا يجتازه العابرون من وإلى العالمين: الخيالي والواقعي، المرئي واللامرئي، غير منتبه للرمال المتحركة التي تغرق فيها شيئا فشيئا شخصيته الذاتية، تلك الرمال التي يصنعها تيار الوهم، الذي تعيش فيه تلك الشخصيات الخيالية، الزائلة، الفاتنة بالطبع، والتي يتقمص أدوارها، فيصبح بعدها «لا أحد» . على حد تعبير سارتر، «أي ذلك الكائن الذي لا يتوقف عن التحليل، والذي يمثل حياته نفسها، لا يتعرف على ذاته، ولا يعرف من هو...»[٣]، كما لو كان قد تحول إلى مجرد مرآة، أو «ظل مسكين يتوهج ساعة ثم ينطفئ» (*).

وإذا كان من الممكن القول إن هذا الشخص المتوحد، هذا الـ «لا أحد» هو بالذات الشخص المناسب لشغل دور الوسيط ما بين المرئي واللامرئي، بين الواقع وما وراء الواقع (كما يحدث غالبا في حالات النوم والغيبوبة، وكما كانت الحال في الديانات والممارسات السحرية القديمة، وفي عمليات التنويم المغناطيسي، أوعمليات الاتصال بالقوى الخفية، وبأرواح الموتى(**). فهل يصح إذن القول إن هذا الـ «لا أحد» يكون غالبا أفضل الممثلين موهبة، وكأنما هناك قاعدة تقول إنه كلما امّحت شخصية الممثل، ازدادت قدرته على مفارقتها بسهولة إلى الشخوص الأخرى المطلوب تجسيدها؟ أو - حسب صياغة ديدرو - «إن الممثلين لا يستطيعون تمثيل كل الشخصيات إلا لأنهم بلا شخصية»[٤]...؟!

وإلا فمن يكون الممثل/الإنسان الواقف فوق العتبة الفاصلة ما بين أزواج متباينة متناقضة - ظاهريا - فمن الازدواج بينه وبين الشخصية التي يمثلها، إلى ما بين الشخصية الممثلة والأخرى المكتوبة، وما بينهما (الممثل والشخصية) وذات المتلقي غير القادر على الامتناع عن الاندماج أو التماهي معهما... حتى نصل إلى المفارقة ما بين ذات المتفرج المطمئن إلى ما يحدث أمامه لكونه لعبة، أو وهما، وبين نوازعه الباطنية، التي قد توقظها الحالة

(*) كما يقول ماكبث بطل مسرحية شكسبير المسماة بالاسم نفسه «ماكبث».

(**) حتى في ذلك مثل الأطفال دون سن البلوغ، أو مثل كهنة الأديان الشرقية القديمة، أو أولئك البهاليل، أسعد المجانين الهائمين بلا مستقر، والمرفوع عنهم سيف الرقابة والحساب الاجتماعي، الذين يستخدمون كوسطاء من قبل العرافين، وقارئي الحظ، أو المتنبئ، وغيرهم.

الدرامية من غرقدها، أو تغويها - وكأنها «عفريت موت»(*)(٥) - فتبدأ تلك النوازع المستثارة في التململ، وقد تصل إلى حد الهياج، ولا تجد لها مخرجا إلا الممثل موضوعا للإسقاط (أليس الممثل هو من أيقظ المارد، بل لعله هو المارد Amphisbaena(**) نفسه؟!).

ولنتذكر هنا - مثلا - حالة الأطفال الذين يهرعون إلى تنفيذ ما يشاهدونه من أفعال الأبطال على الشاشة، حتى ولو كان هؤلاء الأبطال مجرد عرائس، أو رسوم كارتونية، مثل شخصية «فرافيرو» (الفأر السوبر) التي ظهرت لفترة، صاحبتها عدة حوادث طيران بعض الأطفال من النوافذ تقليدا للشخصية! وأيضا شخصية «سوبرمان» نفسه، وكل من على شاكلته من الأبطال الخارقين... ومن ناحية أخرى فقد يرتد السحر على الساحر، فيما نسمع عنه دائما من حالات التعلق الهوسي لبعض ضعاف الشخصية، أو المرضى النفسانيين، بالممثلين والممثلات، وما يستتبعها من مطاردات ومضايقات قد تصل إلى حد التحرش المؤذي.

فهل نفلح - بمثل هذه الأسئلة التي لا تنتهي - في الوقوف على أعتاب كهف الظلال الذي يخرج علينا منه كل يوم عشرات وعشرات الممثلين؟ أم أننا قد نجد أنفسنا - أيضا - نبتعد تدريجيا عن الحدود التقنية/الحرفية لعمل الممثل، حيث نصبح وجها لوجه أمام التناقضات الأولية التي يواجهها فن العرض عموما، والعرض التمثيلي الدرامي خاصة (في حين يجلس أصحاب الفنون الأخرى - الأدب والفن التشكيلي والموسيقى - في أبراجهم العاجية مترفعين عن تلك المواجهات المباشرة مع الجمهور)؟ ولا غرو فهذا الفن قد ترعرع أصلا في تلك المساحة الرمادية الفاصلة ما بين قدس أقداس المعبد، وساحة السوق! وهي مساحة التناقض، أو الجدل الذي يؤلف كلية الوجود ما بين المقدس والمدنس، السماوي والأرضي، المثالي والواقعي، الخيال والحقيقة، الروح والجسد، الشعور واللاشعور... إلى آخر قائمة المفارقات التي لا تنتهي، والتي يحيا المسرح عليها، ويموت لو اكتفى بالحياة على أي من ضفافها، كما تؤكد مسيرته التاريخية دوما!

(*) عفريت الموت مصطلح سيكولوجي يتعلق بالشخصيات المغوية، وبخاصة الأنثوية منها، مثال الشخصية التي ظهرت في فيلم أورفيه لـ جان كوكتو، أو شخصية ملكة الليل في الناي السحري (موتسارت)، أو غيرها من شخوص السيرينيات اليونانية، أو النداهة في التراث الشعبي المصري، وشبيهاتها من الحيات اللواتي يغوين الرجال بحلاوة غنائهن ليهوين بهم إلى النهاية.
(**) Amphisbaena حيوان أسطوري له رأس ثعبان مزدوج، يتحرك في كلا الاتجاهين معا.

ولكن السؤال لا ينتهي... فالممثل الذي نقدم له - ها هنا - واقف على العتبة الفاصلة ما بين عالمين، يفتش لنفسه عن هوية، أو إجابة، تمنحه بعض الامتلاء في مواجهة القدر الغامض الذي يكابده هذا الفن (الذي يضرب يجنونه مئات الفتيان والفتيات كل يوم، فينطلقون باحثين عن أول الخيط الممتد إلى سماء النجومية والشهرة، مثلما يفعل بالأغلبية من الجمهور الذي قد يصل تعلقه بممثل، أو ممثلة ما، حد الهوس) يبدو - وكما نتخيله في قلب تلك الأضواء الأسطورية الملونة - ضائعا لا يعرف موضعا لقدميه، وكأنه متماه مع أوديب في هذيانه خلف أسوار طيبة، يتأهب بعد اقترافه الخطيئة من غير وعي، كأنه صار واحدا من بين تلك الشخوص التي يقدمها هو لنا عادة، والتي تفتح أمامنا آفاق التأويل اللانهائية عند السؤال عن ماهيتها (الأوديبية، أو الهاملتية، أو الماكبثية(*)... إلخ)، ومحاولة فك رموزها الغامضة؟ ولعل هذه الحيرة الوجودية هي ما يدفع ببعض الممثلين والممثلات في نهايات مشوارهم الفني إلى اعتزال الفن، بل والحياة نفسها، والدخول في حالات انفصال طوعي عن الوجود، وعن الماضي... ماضيهم الفني بالذات!

٣ - التفعيل... والتفعيل

إذا كنا قد رأينا الممثل، في الصفحات السابقة، ساحرا يلعب دور المغوي في حياتنا، فلماذا لا يصبح الممثل نفسه ضحية الغواية، وهو المفتون بهذه اللعبة، أو المضروب بها؟! خاصة إذا قبلنا وجهة النظر التي تقول: «إن عنصر الهذيان في المسرح هو سر فتنته التي لا تقاوم، على الأقل بالنسبة للممثلين الذين هم في أواخر مراهقتهم - فعلا أو مجازا»[٦]؟ وقد قدمنا إجابة الممثل كين»(**) فيما هو يصرخ هاذيا في وجوهنا بالإجابة/السؤال، وقد بات غير مدرك لسر تعلقه الشديد بهذه الحرفة التي تضعه في أحايين كثيرة على حد الجنون، وإنها لإجابة جديرة بواحد من أولئك العصابيين المعتادين الاسترخاء والبوح على أريكة التحليل النفسي!

(*) نسبة إلى أسماء أبطال التراجيديات الشهيرة

(**) بطل مسرحية سارتر (كين) أو الجنون والعبقرية

وقد يغري مثل هذا الممثل المحلل النفسي كحالة بينة من حالات الهستيريا(*)، التي يمكن أن يميز فيها بوضوح ملامح العرض الدرامي الانفعالي، الذي تلجأ إليه الشخصية الهستيرية، من أجل انتزاع القبول والاستحسان من الجمهور... «ففي هذا الإعجاب الجمعي إشباع لشخص لم يلاق الفهم والتقدير من أسرته، وبالتالي ليس لديه اقتناع داخلي بأنه مقبول ومرغوب لشخصه»[٧]، ومن ثم فهو يلجأ، في حال المراهقة هذه، إلى ارتداء كل أنواع الأقنعة والأدوار التي يأمل في أن يحصل بها على رضا الآخر - وهو ما يتماس تقريبا مع الطابع المزدوج لشخصية الممثل مع الفارق -؟

لكن الشخصية الهستيرية هي، في التحليل النهائي، ذات مزدوجة انقسمت على نفسها دفاعا ضد العزلة، والاكتئاب، والشعور بالهزيمة أمام الآخر، ومن ثم فإنها تلجأ إلى تفعيل acting out، أو mise-en-acte(**) (كما يسميه فرويد)، هواجسها وظنونها، أو منولوجها الداخلي، بواسطة العرض المباشر، المرتجل، أمام جمهورها الخاص، كما تفعل - أيضا - الشخصية الفصامية، الشاردة، في استخدامها للحلم بديلا عن الواقع! ومن ثم فإنه من غير المجدي التوقف طويلا عند تلك المقارنة المزعجة، فما تقوم به الشخصية الهستيرية من أفعال هو في النهاية نشاط واقعي لا إرادي - وإن كان غير سوي - وليس تظاهرا خياليا، مقصودا، بغرض الفرجة مثل عمل الممثل على المنصة، أو أمام الكاميرا Mise-en-scène. فالمريض العصبي لا يعكس في أعماله سوى عقدة الشخصية، بينما يكون الفنان مسؤولا عن عرض أفكار المؤلف، والمخرج، وما تتضمنه من اتجاهات إنسانية عامة، وعقد جمعية[٨]، ومن هنا يمكن القول إن التحليل النفسي قد لا يكون بوسعه إعطاؤنا إجابة جمالية خالصة، لوجه الفن،

(*) هستيريا أو عرض خوف أو انفعال عاطفي لا سبيل إلى كبحه، وهو لفظ مشتق من اليونانية القديمة بمعنى رحم، استخدم للدلالة على اضطرابات معينة في السلوك كان من المظنون أنها مرتبطة بفرط التهيج الحسي ... (المعربة: هوالي) والأقرب هنا هي هستيريا الانقلاب، حيث يرمز إلى الصراع النفسي في أعراض جسدية غير مفسرة، وبخاصة شكل النوبة الانفعالية المصحوبة بحركات مسرحية على سبيل المثال (جاك لابلانش).

(**) التفعيل mais en acte لفظ يطلقه المحللون النفسيون على سلوك المريض الذي يبدو وكأنه بديل عن تذكر أحداث سابقة، وجوهره إحلال الفعل محل الفكر، ويقابلها لفظة mise en scène فهي لفظة فرنسية تم تعريبها وتداولها المتخصصون في الأوساط المسرحية العربية بمعنى الحركة فوق خشبة المسرح.

مثل هذه الأحاجي السيكولوجية قد لا تزيد السؤال عن ماهية الممثل إلا تعقيدا، وكأننا معه بين يدي أبي الهول، في أسطورة أوديب الإغريقية، يلقي علينا بأحجية جديدة، عن سر الكائن المتحول، المتجسد في أكثر من صورة، والذي نكتشف في النهاية أنه ليس سوى «نحن» في المرآة. وهكذا فإن هذا الممثل/الإنسان الباحث عن هوية، بواسطة الفعل التمثيلي، هو من تحاول تفسير اللغز (النبوءة - اللعنة) الذي يتوارى خلف تعلقه الغامض بفكرة العرض، هو تعلق قد يبث قلقا مؤرقا يفسد عليه وعيه بحقيقة موهبته التي قد تبدو له، في حال اليقين الساذج، مجرد صورة خارجية فاتنة، مغرية، وصوت آسر جميل، يجعلان منه عارضا متمركزا حول ذاته لا يشغله شيء سوى عشق الظهور أمام تلك المرآة الكاذبة - مرآة النجومية - التي تمتحه لذة الغرور العابرة، وقد تظهر موهبته تلك نفسها عند البحث عارية إلا من حقيقتها، تدعوه ليرتفع بها محلقا بين السابقين من الفنانين العظام الذين أشعلوا بمواهبهم الفذة مصابيح الخلود، فيكون عندئذ مثله مثل الشاعر الذي «يتحدث على عتبة الوجود» - بتعبير بشلار - من يمنحنا خلاصة الحكمة، ويعلمنا كيف نعيش وجودنا الحق. عندئذ يكون الفعل التمثيلي - بحق - طقسا مقدسا من طقوس العبور من حال إلى حال، من حال الجهالة إلى المعرفة، من الظلمة إلى النور، من الطفولة إلى البلوغ والنضج.

فالتمثيل ليس مجرد الوقوف والنطق بكلمات بطرق معينة، والحركة فوق منصة ما أو أمام عدسات تصوير في ديكور مخصوص، ولا هو مجرد البكاء بأصوات مرتعشة، وتحريك عضلات الوجه بطريقة مؤثرة. لكنه عملية إبداعية متكاملة تعنى بإظهار ما يكمن وراء النص الظاهر - المكتوب، وذلك في سياق ممارسة، تكاد تكون علاجية، تهدف إلى تطهير المشاهد من مشاعر معينة. كما يمكن القول إنها ممارسة وجودية (نفسية - اجتماعية) متميزة، تتضمن في جوهرها سلسلة متصلة من التناقضات الظاهرية المعقدة التي تجعل منه أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالنسبة إلى أي وصف تبسيطي، لا يتجاوز المستوى العام في التجربة الفنية، وأيضا بالنسبة لأي تحليل نظري متعال على ميدان الممارسة العملية، بل وحتى بالنسبة للتحليل التخصصي، ضيق الأفق، عندما

لا يستطيع تجاوز حدود المصطلح النقدي إلى آفاق العلوم الإنسانية المعنية بالبحث في السلوك الإنساني والنفس الإنسانية، وفي العادات والتقاليد الاجتماعية، والتاريخ الثقافي والفولكلوري للشعوب المختلفة.

٤ ـ ازدواجية الممثل... او مرآة الخيال

إن محاولتنا هذه لتناول هذا الفن بالعرض والتحليل لا يمكن لها أن تبدأ إلا من هنا، أي مما ينطوي عليه فن الممثل من إشكاليات ومفاهيم هي ما جعل منه موضوعا سهلا ممتنعا ـ كما يقال ـ وهي ـ من ناحية أخرى ـ الإشكاليات نفسها التي تراكمت عبر التراث النقدي الغربي، بدءا من ارسطو في كتابه «فن الشعر» وحتى آخر إصدارات المطابع الحديثة، فما بالك بنا نحن الناقلين للفن المسرحي برمته، نصا وعرضا، عبر وسيط كثيرا ما يكون خائنا هو الترجمة.

فعمل الممثل يبدو بالفعل شيئا ذاتيا وشخصيا إلى أقصى حد، لكنه أيضا ـ وعلى الرغم من ذاتيته وشخصانيته تلك ـ إبداع شَرطي، محدود بالظرفية المسرحية أو التقنية الآلية التي يعمل من خلالها، علاوة على كونه ليس فردا مطلق اليد، فهناك نص الكاتب، ورؤية المخرج، وهناك مجموعة الفنانين والفنيين، الآخرين العاملين معه في تشكيل خطوط الشبكة الدرامية المعقدة، ومن هنا قد يكون من الصحيح أن الكتابة عن فن الممثل ليست إلا تأملا ذهنيا مجردا، أو تقريرا انطباعيا عن حالة مخصوصة لنوعية بعينها من الممثلين لا نرى مما يقدمون سوى النتائج النهائية ـ حيث قد يغيب عنا ـ والحال هكذا ـ الجانب الأكثر غنى من طبيعة عمل الممثل، بما يحويه من مؤشرات وميول سيكولوجية مركبة، ومن موروثات اجتماعية ـ تاريخية تشكل بطابعها علامات التميز الشخصي ما بين ممثلين مختلفين في بيئات ومجتمعات متباينة.

فالفعل التمثيلي ـ وعلى العكس من فعل الكتابة الدرامية ـ لم يكتب لشواهده البقاء إلا مع بدايات القرن العشرين، الذي شهد التطور الهائل لهذا الفن، مترافقا مع ظهور المنجزات العلمية التقنية التي ساهمت سواء

في تطوير أدوات الفن المسرحي نفسه، أو في اختراع وسائط فنية جديدة لعرض أداء الممثل، ومن ثم حفظه وتسجيله. فقبل هذا ما كان لأحد أن يستطيع رصد وتسجيل أداء الممثلين المختلفين عبر العصور، ولم يكن ما يقدمه الممثل بالتالي سوى نشاط إبداعي وقتي، محدود بحدود العرض الحي، لا يلبث أن ينتهي، لكي يبدأ من جديد، مختلفاً بالضرورة في كل مرة عن سابقتها.

وعلى الرغم من هذه الإمكانية، التي أصبحت بين أيدينا، فما أكثر ما يقوم الممثل نفسه بتضليلنا حين نطالبه بإظهار حقيقة دوافعه، والتفكير في ما يجري بداخله من عمليات نفسية حال أدائه لشخصية معينة، إذ قد يكون هو بالفعل غير واع بما يحدث داخله. فنحن في النهاية أمام حرفة عملية، تشترط المهارة التقنية قبل كل شيء، أو هكذا يراها أغلب أصحابها من الممثلين المحترفين، الذين قد لا يعنيهم كثيرا فهم ما يدور فيما وراء الصورة الظاهرة للأداء.

ومن ثم كان من الممكن ألا نجد دوافع عميقة للاهتمام بحرفة الممثل، ووضعها في مختبر البحث العلمي التجريبي لو لم تكن مقترنة بالتراث الدرامي، الذي صار ديوان الإنسان المعاصر (مع الأخذ في الاعتبار الدور الذي تلعبه الدراما التلفزيونية، والسينما اليوم في حياة الناس في جميع أنحاء المعمورة). فالفن الدرامي هو السجل الأقدم للحياة النفسية - الاجتماعية للإنسان الغربي، أو هو ديوان الغرب بالنظر إلى التاريخ الطويل للمسرح الأوروبي. ومع ذلك فإننا نجد عهودا كاملة، كان فن الممثل فيها شيئا تافها أو مستهجنا لا لشيء إلا لأنه عاش هكذا في الفراغ في غياب النص الدرامي (مثال كوميديا الفن - الإيطالية، COMEDIA DEL'ARTE).

فالكتابة عن الفن التمثيلي قد تأخذ في الواقع أكثر من اتجاه، فهي إما أن تكون كتابة حرفية/تقنية متخصصة تبحث في منهجية الأداء والكيفية التي يتوسل بها الممثل لإعداد وتنمية إمكاناته الإبداعية، أو لبناء دور معين... وإما أن تكون كتابة تاريخية - توثيقية تعنى برصد نشأة الفن التمثيلي ومراحل تطوره كجزء ضمن عملية التطور الفني والثقافي التاريخية (مثال الدراسات المختلفة عن الكوميديا الفنية المرتجلة كمرحلة

من مراحل تطور الفن المسرحي وغيرها...)، أو تكون كتابة ذاتية يرصد فيها ممثل ما أو غيره ذكرياته ويقدم نصائحه للأجيال التالية من الممثلين فيما يتعلق بفنون الحرفة.

وكما تشير العناوين الفرعية للكتاب الحالي، فإن القضية الأصلية، التي نطرحها هنا على بساط البحث، هي الصورة المرآوية، الخيالية، للفن التمثيلي، التي تجد أبسط تجلياتها في القول السائر إن المسرح هو مرآة الواقع، بالنسبة للمتفرج الذي قد يدفعه السأم من الواقع المعيش إلى الولع بكل ما هو صورة، أو محاكاة لهذه الحياة. وكأنما يستعيض بالصورة المصنوعة، الخيالية، عن البديل الآخر القاسي للحياة... الموت. أما بالنسبة للممثل فالقضية هنا هي تلك الازدواجية المركبة، ازدواجية «الأصل - الصورة»، أو «الأنا - الآخر»، التي تستدعي سلسلة متعاقبة من المفارقات التي يثيرها إبداعه لدوره تجسيدا لشخصية ما، على منوال: الممثل - الشخصية، الممثل - المتلقي، الشخصية - المتلقي، النص - العرض، الكلمة - الفعل، النفس - الجسد... إلخ.

هذه القضية الإشكالية، هي أحد المداخل أو الاحتمالات، التي نزعم أنها المداخل الصحيحة إلى عالم العرض الدرامي القائم على المجاز Metaphor كتقنية، والذي يعتمد - بالتالي - على مبدأ الحوار أو التعددية، فالمجاز التمثيلي هو عقدة الإبداع المسرحي المحورية، التي تمنحه ألق التطور حين يتوصل إلى فهمها فيمتلك سرها (سر المهنة)، والتي تمنع عنه هذا الألق نفسه إذا ما حاول التغاضي عن وجودها إما عن جهل أو تجاهل. فالأصل في مهنة الممثل ليس هو التماثل، وهو ما قد يبدو ظاهريا، بل هو الاختلاف، و«الاختلاف في الأصل هو التراتب، أي العلاقة بين قوة مسيطرة، وقوة مسيطر عليها، بين إرادة مطاعة، وإرادة مطيعة»[9]، فهذا الاختلاف بالذات هو ما يمنح فن الممثل معناه «فمعنى شيء ما هو العلاقة بين هذا الشيء، والقوة التي تستولي عليه»[10].

والازدواجية هي الصفة التي نطلقها عادة على الحالة التي تجمع شيئين معا، الأصل والصورة، في زمان ومكان واحد على الرغم من أنهما قد يكونان، أو يظهران، كنقيضين. وبالطبع فالمثال الواقعي الأوضح لهذا المعنى هو المرآة، التي تجسد نموذج المشابهة عبر الاختلاف، فهي ما يعرض

لنا الواقع بواسطة القلب، ومن ثم ما يرتبط بها من ظواهر مثل ظاهرة الانعكاس، أو الإسقاط، التي لعبت دورا كبيرا في الفكر النظري للفنون التجسيمية بصفة عامة، بداية من أفلاطون، وحتى ليوناردو دافنشي «يجب أن نتعلم من المرآة...»، بل وإلى عصرنا هذا، عصر الصورة، الذي يحاصرنا بكل ألوان البث الفضائي القائمة جميعا على تقنيات الانعكاس.

ومن هنا نلحظ ما اختص به الفنانون وفلاسفة الجمال المرآة من اهتمام في بحث وتحليل الصورة الفنية منذ القدم. بل إن بعضهم قد ذهب إلى اعتبار اختراع المرآة الزجاجية، واحدا من أهم خطوات التقدم البشري نحو فهم الذات الإنسانية بصفة عامة، ومن هذا قول لويس ممفورد: «إن المرآة كان لها تأثير كبير في نمو الشخصية وتطورها، وأيضا في مفهوم «الذات» نفسه. ولم يتحقق ذلك التأثير بشكل ظاهر وعلى نحو جذري إلا في القرنين السادس عشر والسابع عشر...»[11]. وهي الفترة التي سبقت التطور الجذري في الفن الدرامي، التمثيلي، والتي شهدت انبثاق ما يمكن تسميته بالجذور الفلسفية الأولى للنظريات الغربية الحديثة في فن الممثل، حيث كان مسرح الجلوب الشكسبيري لا يزال يردد أصداء جملة هاملت الشهيرة: «إن كل مبالغة في الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل، الغاية التي كانت ومازالت أن نعكس الحياة في المرآة...»[12].

ويمكن القول إنه ومنذ ذلك الحين أصبحت المرآة، كأداة تقنية وكمفهوم، من أخص لوازم العمل التمثيلي، وبخاصة فيما يتعلق بما يسمى بمدرسة الحرفية الخارجية، التي ينصب اهتمام الممثل فيها على رسم الملامح الخارجية للشخصيات التي يمثلها. فكما يكتب واحد من أهم ممثليها، وهو كوكلان الأكبر، يصف عمل ممثل آخر هو (ليسوير) الذي «كان لديه ما يشبه الغرفة السرية حيث يغلق النوافذ، ويسدل الستائر، وينفرد بنفسه مع ملابسه وشعوره المستعارة وتجهيزاته كلها. وهناك كان يجلس وحيدا أمام المرآة ليضع في ضوء المصباح القناع على وجهه. كان يضع عشرين قناعا، لا بل عدة مئات من الأقنعة حتى يعثر على القناع الحقيقي الذي يبحث عنه...»[13]. وإن كان هذا يشبه - في الوقت نفسه - ما كان للمرآة من دور في المسرح الشرقي، وخاصة في المسرح الياباني، الذي يعتمد بشكل

أساسي على الأسلوب التزييني الصرف في تقديم أنماطه التمثيلية الثابتة، حيث يستخدم الممثلون ما يعرف باسم غرفة المرايا، التي يقضون فيها الساعات الطوال بغرض التأمل، أو المعايشة(*).

ويبدو أن تلك الخاصية، المزدوجة بطبيعتها، التي لاحظها الإنسان منذ القدم كسمة ملازمة للسطوح الطبيعية في علاقتها بلعبة الظل والنور، كانت هي المصدر الأول الذي تعلم منه لعبة المحاكاة المثيرة، بما فيها من تضمينات سحرية، أسطورية. «فالصورة المرآوية يمكن اعتبارها كما لو أنها نقطة التقاء بين المادي واللامادي، أو «عتبة وسط» تقوم بين عالمين: عالم الأجسام وعالم الأرواح، يتم عبرها الانتقال من أحدهما إلى الآخر، كما يمكن من خلالها تحول أحدهما إلى الآخر، ذلك لأن الصورة المرآوية تتميز أساسا بأنها «خيال عيني» أو «واقع لاواقعي»»(١٤).

ومن هنا يتسع المعنى المجازي الذي تحمله المرآة بالنسبة للفن التمثيلي، ويتعدد ليشمل أكثر من مرآة فمن مرآة السحر الأسطورية، التي رأى فيها الإنسان القديم أفعاله تكرارا للفعل الإلهي، إلى المرآة الكونية، التي لم ير فيها أفلاطون العالم إلا انعكاسا للمثل العقلية، ومنها إلى مرآة الطبيعة، التي رآها شكسبير، ومعاصروه، المعادل العضوي للتكوين البشري بكل ما فيه من طبائع وأخلاق، حتى نصل إلى مرآة الإنسان، أو مرآة الواقع، حيث لم يعد إنسان النهضة الحديثة يرى في الكون سواه هو نفسه، مع ازدياد النزوع الفردي المصاحب للسيطرة الشاملة على الكون والطبيعة، سيطرة العلم، أو العقل البشري.

ولكن ما الذي نعنيه بمصطلح الازدواجية اليوم؟ وما المقصود من استخدامه في سياق البحث في الفن التمثيلي، وليس في مجال الفلسفة أو الأدب حيث ينطوي على دلالات مباشرة تم التعارف عليها منذ القدم؟ وهل يمكن أن نعود اليوم للمقولة البديهية نفسها التي استخدمها الفلاسفة القدماء في تحليل طبيعة عمل الممثل، بعد كل ما تحقق عمليا من إنجاز

(*) استخدمنا كلا من مصطلحي «التأمل» و«المعايشة» للدلالة على المعنى نفسه، حيث ينتمي التأمل إلى النسق الثقافي الشرقي في حين ترتبط المعايشة بالفكر الغربي تحديدا، وهو ما يضع منذ البدء فارقا أساسيا بين فهمنا طبيعة عمل الممثل الشرقي والآخر الغربي، وهو ما سنتطرق إليه في فصول لاحقة من الكتاب. ومن ناحية أخرى فإن كلمة مرآة القديمة في اللاتينية «SPECULUM» و REFLECTOR يمكن أن تشير إلى المعنيين معا: الانعكاس والتأمل.

علمي في هذا المجال، وفي المجالات الأخرى التي تعمل على دراسة النفس البشرية وسلوكياتها بوجه عام، أو في علم نفس الإبداع بصفة خاصة؟

لقد شئنا أن نستخدم، في الفصول التالية، كلمة ازدواجية، بصفة عامة، كمرادف، أو كبديل أحيانا، للمصطلح الأكثر استخداما: PARADOX أو المفارقة، لأسباب عدة أهمها: الابتعاد قدر الإمكان عن مجال الأدب الذي ينتمي إليه مصطلح المفارقة بصلات قربى متينة، وهو الأمر الذي قد يجعل من الصعب التخلص من الإحالات غير المقصودة إلى ما هو أدبي في الوقت الذي نحن فيه بصدد اتجاه معاكس تماما وهو مجال العرض الدرامي، حيث ينهض هنا مفهوم المسرحة THEATRELITE في مقابل مفهوم «الأدبية» السائد على ساحة النقد المسرحي العربي التقليدي. والكلمة PARADOX (مفارقة - أو تناقض ظاهري) في أصلها الإغريقي تتألف من مقطعين: Para أي ضد وdoxa بمعنى الرأي، فيكون معناها الدلالة على ما يخالف أو يتضاد مع الرأي الشائع. وقد استخدم الفيلسوف الوجودي، المولع بالمفارقات اللغوية، كيركجارد هذه الكلمة للدلالة على اللامعقول، وهو يقول: «إن المرء كلما اشتد ميله إلى الجدل العنيف، وجد كثيرا من أمثلة المفارقة في الطبيعة»(١٥).

ومن المعروف أيضا أن مصطلح الازدواجية، أو المفارقة IRONY بمعنى آخر (التورية الساخرة)، يستخدم في مجال الأدب للإشارة إلى أسلوب معين في التعبير يبدو متناقضا في ظاهره، ولكنه يحمل في الباطن شيئا من الحقيقة التي تصبح مؤكدة بفعل هذا الشكل غير المألوف، واللامتوقع من أشكال التعبير. وليس هذا ببعيد عن المعنى المقصود في مجال المسرح، فالمسرح نفسه هو «نوع من تقليد يحمل مفارقة/تورية IRONY، حيث يكون المشاهد - من مقعد مريح في عالم الواقع - قادرا على النظر إلى عالم من الوهم (فيرى العالم من عل)...»(١٦)، وهي خاصية قد لا ينفرد بها المسرح وحده دون بقية الفنون الأخرى، فالفنون جميعها تقوم على تلك المفارقة الأساسية التي تميز عالم الخيال في مواجهة الواقع.

لكن الممثل ليس كالأديب أو الرسام، أو المؤلف الموسيقي، يعيش في برجه العاجي، صومعته الخاصة، حيث يبدع منفردا مع أوراقه وفرشاته أو آلته، أيا كانت، فهو يعمل، أو يبدع، فوريا أمام أعين الناس، وكذلك الحال

في التمثيل أمام عين الكاميرا التي تقوم بالتسجيل الفوري للأداء، ولا يستخدم في عمله هذا سوى جسده، وصوته، ونفسه هو بالذات، فهو كما يقال «البيانو والعازف معاً». فأدواته - في النهاية - هي ذاتها العناصر الإنسانية الحية التي يتماثل جميع البشر في امتلاكها واستخدامها، ولعل هذا التماثل الظاهر، ومن ثم البساطة الظاهرة في ما يبذله الفنان من مجهود، هو السبب فيما يشاع لدينا عادة من أن التمثيل - ومن ثم الإخراج، والنقد الفني أيضاً - هو مهنة من لا مهنة له، أو أنها مهنة بلا أسرار تقنية خاصة، وقد يكون هذا التبسيط استناداً إلى البدهية القائلة إن المحاكاة - غريزة التقليد والعرض إجمالاً - هي غريزة إنسانية عامة. هكذا نجد الناس جميعهم يمارسون ببساطة بالغة حق التحليل والنقد للأعمال الفنية، في حين أنه يستحيل عليهم فك الشفرات الخاصة بكثير من المهن الإنسانية الأخرى، بل وكثير من فنون المحاكاة التي تعتمد على منطق ومهارة الإبداع التقني الخاص مثل الموسيقى وفنون التصوير والنحت، بل ونظم الشعر وغيرها.

وفضلاً عن ذلك فإن كلمة مفارقة paradox قد تحيلنا إلى النوع الكوميدي بصفة عامة، وبالتالي إلى قطاع بعينه من الممثلين، أي ممثلي الكوميديا، في حين أننا نسعى للبحث في مجال التعبير الدرامي بأشكاله كافة دون تخصيص، ومن ناحية أخرى فإن كلمة ازدواجية تقترب بنا أكثر من المحيط الاجتماعي، أو - بمعنى أدق - من عالم السلوكيات، أو الظاهرات النفسية - الاجتماعية، وهو العالم الذي ينتمي إليه العرض الدرامي بصفة عامة، والممثل بصفة خاصة.

وتتيح لنا هذه المداخل النظرية المتنوعة لدراسة النشاط التمثيلي النظر إلى الازدواجية، أو المفارقة التمثيلية كمفهوم أكثر تعقيداً بكثير من الإحالة البدهية إلى الدلالة المباشرة له. والتي يجسدها وضع الممثل إزاء الشخصية التي يؤديها، وذلك كنتيجة طبيعية للصورة المركبة التي يعيش عليها هذا النشاط الإنساني المتميز في قلب الحياة الاجتماعية. وكما يقول هنري برجسون فإننا قد «نضل السبيل عندما ندرس وظائف التصور أو التمثيل في حالة منفردة، كما لو كانت هي الغاية بذاتها. وكما لو كنا نحن عقولاً خالصة مجردة، مشغولة برؤية مرور الأفكار والصور»(١٧)

على هذا الأساس يتخذ هذا الكتاب لنفسه منطقا تركيبيا يبدأ من نقطة السلب (بالمفهوم الهيجلي)، أي من السؤال عن ماهية الممثل وإنكارها كخطوة أولى على درب تأكيد الخصوصية التي تراها لفنه، في محاولة للوصول إلى أنقى صورة ممكنة لتلك الظاهرة الفنية والاجتماعية الممتدة جذورها إلى أعماق تاريخ الاجتماع البشري، والتي أصبحت تغطي اليوم جزءا أساسيا من حاجة الإنسان المعاصر إلى الشعور بالألفة والمشاركة الوجدانية، وإلى الهروب من ضغوط الحياة الحديثة التي لم يعد فيها مكان للمشاركة الجماعية بمعناها الإنساني الخالص.

على أن البحث النظري عن الطبيعة الأصلية المؤسسة لنشوء الفعل التمثيلي، بجميع تجلياته وأشكاله في الزمان والمكان (انطلاقا من الميل الفريزي إلى التحول ومفارقة الذات)، لن يصل إلى هدفه إلا بعرض واف للعملية المرتبطة جدليا بتلك الطبيعة، وهي عملية التجسيد الإبداعي وما تتطلبه من إمكانات وأدوات ومهارات خاصة تمثل في مجموعها الوسائل التي لا غنى عنها لأي ممثل، في أي ثقافة وأي عصر. أما سمات الاختلاف فإنها تتعلق عادة بـ الأسلوب STYLE في ارتباطه بالعناصر الثقافية المكونة لطرائق الحياة والتعبير في كل مجتمع، وهي نفسها السمات التي سنمضي في تتبع مفارقاتها عبر مرايا العصور والمجتمعات الإنسانية المختلفة شرقا وغربا. وفق الاعتبار ذاته القائل إنها ما يشكل صورة الممثل حيثما كان موجودا، بداية من: صورة الشامان، الساحر - العراف، في مجتمعات ما قبل المدنية الإغريقية، والممثل - الكاهن في عصر القديمة... إلى الصورة النقيض: صورة البهلول (أو المهرج CLOWN بالمصطلح الحديث)، حتى قناع الشاعر - الممثل - الشامل في الدراما الإغريقية، والقناع الإيمائي الروماني، ثم أقنعة الكوميديا ديللارتي... وهكذا حتى نصل إلى الصورة الموحدة ظاهريا للممثل المعاصر.

من هنا كان من الضروري أن نلجأ إلى العون الذي تتيحه المناهج أو المدارس التمثيلية المختلفة، التي تقدم لنا العديد من التحليلات الفنية القادرة على مساعدتنا في فهم المفارقات التقنية لفن الممثل، من خلال الطرق والأساليب المختلفة للأداء التمثيلي، والتي تنوعت في تطورها بصورة مذهلة منذ بدايات القرن العشرين وحتى اليوم، وهو ما يعني

بالتالي أننا سنلجأ، في بعض الأحيان، إلى الدخول حتى العمق اللازم في العالم التخصصي الضيق الذي قد يبدو غريبا على القارئ غير المتخصص، وإن كنا سنحاول دائما التقريب بينهما دون تبسيط مُخل بالقيمة التي نسعى إلى تأكيدها فيما يتعلق بفن الممثل على الساحة الثقافية العربية، والذي سنفرد له الجزء الأخير من البحث.

٦- استنتاجات قبل أولية

١- البدهية الأولى إذن التي يمكن أن ينبئ عنها - حتى الآن - فعل التمثيل ACTING (أو التفعيل حرفيا، في صيغة الفعل المضارع المستمر كما هو في الأصل) هي أنه فعل معرفة مستمر، طريقة في الدخول إلى العالم الداخلي للإنسان وتعريته، أو الكشف عن خباياه الدفينة، وخاصة تلك التي لا يقوى على الإقرار بها حتى أمام نفسه، وهذا هو المعنى الذي يؤكده لنا في بساطة أولية نموذج التعرف المزدوج، أو الوعي المراوي، الذي يجليه الإنسان من وقوفه أمام المرآة حين تأخذ بيده للتعرف على صورته، هويته، أو حين تضع يده أيضا على مواضع الاختلاف بين صورته التي يحب، وحقيقة نفسه المفزعة، وكذلك على معنى الاختلاف بينه وبين الآخر.

فـ «أوديب» الذي يطلّع في مرآة تريزياس «العراف» على حقيقة أصله المجهول، ويعرف من هو ومن أبوه وأمه، يتعرف أيضا - وبالتالي - على حقيقة جرمه المفزعة، ومن ثم فهو لا يتورع عن المضي موغلا في التعرية، ليس فقط لمكابرته وعناده، ولكن أيضا لأنه يريد أن يعرف، مثلما هو لا يستطع مواجهة الذات المجرمة، الشقية. والممثل الذي يرتدي قميص أوديب هذا (خاصة وقد أصبح النموذج الأوديبي، رغم المعارضة العلمية التي يلقاها هذا التصور الفرويدي، ليس مجرد صورة درامية، خيالية، ولكن حقيقة نفسية، قد تكون موجودة فيما وراء وعي كل منا!)... لابد من أن يصيبه الرعب ذاته حين يندمج ويرى نفسه في هذا الموقف الرهيب.

٢- التمثيل إذن - وتلك بدهية أخرى - فعل كينونة، إلى الحد الذي يذهب عنده (. بنتلي إلى القول - مثلا - إننا «... إذ تتقمص شخصية شكسبيرية لا ترانا نقول: أنا هذا الرجل، ولي صفاته الشخصية، بقدر ما نقول: «حين

أصبح أنا هذا الرجل، أعرف ما معنى أن أكون حيا»[18]. ونحن في حياتنا اليومية نمارس هذا الفعل بصورة يومية، تكاد تكون شرطية، فهو أول ما نفعل عند الاستيقاظ، أو عند عودتنا من لدن أخي الموت/النوم، وكأننا نتحقق من أننا ما زلنا بعد أحياء! وأحيانا ما تطلب من الشخص حين يأخذه الغرور بهيئته، أو التباهي بما ليس فيه، أن يقف أمام المرآة حتى يسترد وعيه بذاته، أو بحقيقته: ويفيق من وهمه المسيطر.

أما في مرآة الخيال الدرامي، التمثيل، فإن تمثل يعني أن تتغير، أو تفعل acting، فإذن أنت موجود، كائن، قادر على التعبير، والانتقال بين الكون. أو الواقع، الذي يحتوي وجودك المادي أو الظاهر، وبين كون خيالي أو واقع آخر ـ ولنقل لا واقع من صنعك خالصا ـ حتى لو كان بمنزلة نسخة مستعادة منقولة عن الواقع الحي، فلن يكون أبدا هو الأصل نفسه. إن النقل المباشر التقريري، في أحوال حدوثه العادية (مثل عملية تمثيل PLAYING الكيفية التي وقعت بها جريمة ما، التي يجبر عليها المتهمون خلال التحقيق معهم) ليس سوى احتمال وحيد، أو طريقة واحدة، بين احتمالات وطرق عدة ـ يسلكها الإنسان في حال التمثيل من أجل استعادة الواقع المعيش ـ تختلف فيما بينها اختلاف الغرض من كل منها.

٢ ـ ثم إن التمثيل هو فعل حرية أو تحرر ـ بالمعنى السيكولوجي ـ سواء تعلق الأمر بالممارسة ذاتها (العرض)، أو بالنتيجة التي تصل إليها (التطهير). فالحريات التي يتيحها التمثيل لا حد لها، وهي التي تبدأ من حرية التمرئي التي نمارسها جميعا في الغرف المغلقة حيث لا يكون هناك سوانا وصورتنا المرآوية ولا ثالث لنا، لكنها في المجال الدرامي تغدو أوسع مجالا من مجرد النقل، أو الترجمة للواقع، وبالتالي فإن ما يفوز به المؤدي من راحة داخلية من جراء إطلاقه ما يعتمل في داخله من مكبوتات يظل كالحلم بالنسبة للكثيرين ممن لا يملكون القدرة ذاتها على التعبير، وخاصة أولئك الذين يمثل العرض التمثيلي بالنسبة لهم متعة خاصة أعمق من مجرد التسلية الفارغة، وهي «متعة مغرقة في النرجسية، وذلك بالتقهقر إلى مرحلة الطفولة المبكرة... مرحلة خلق العالم السحري»[19]. فإذا كنا لا نستطيع تغيير العالم أو حتى أنفسنا، فلنستمتع على الأقل بالحلم أننا نفعل ذلك ـ هكذا قد يقولون لأنفسهم سرا ـ أو يقولون ـ في أحوال أخرى ـ

لنتعلم كيف نفعل ذلك! فالمسرح هو «تدريب شعري على الحرية»، وهي الحقيقة التي تمنح الفن المسرحي بالذات خطورته، التي تتفاقم نتيجة لكونه ممارسة حية علنية لا يمكن إيقافها أو تعديل مسارها بمجرد انطلاقها، كما لا يمكن التكهن بالأثر الذي قد تحدثه بين جمهورها المتواطئ - بالضرورة - على تصديق ما يحدث.

٤ - إن العنصر المشترك بين الممارسات، أو المشاركات، المسرحية جميعها هو التكرار، إذ لا شيء يأتي من عدم، ولابد من أصل ما لأي مماثلة مهما كان هدفها، أو طريقتها، وتلك بدهية أخرى، أو قاعدة، تقوم عليها ظاهرة العرض، أو الاستعراض والفرجة. فلابد للمتفرج من مرجعية ما يستند إليها في تفسير الصورة المرآوية التي يقدمها له الممثل، فبدافع الفضول الغريزي يفتش المتفرج عن الأصل القائم أمام المرآة التي يعرف جيدا أنها تعرض صورا فقط، معرفته أنها، في الواقع، مرآة خيالية، وأن الأصل لا وجود له. ومن ثم فهو ينشد الحصول على أكبر قدر ممكن من الصدق في التصوير، أملا في الوصول إلى أقرب شبه ممكن بالواقع.

فالأداة السحرية التي يتوسل بها الممثلون جميعهم، أي كلمة (لو) أو (كان)، لن يكتمل تأثيرها إلا بالإجابة عن علامات الاستفهام الرئيسية: من؟ وأين؟ ومتى؟ (وهي الإجابة التي يضعها ستانسلافسكي في المعادلة الإبداعية الأساسية لفن الممثل: أنا - هنا - الآن)، وحتى لو كانت الأحداث تجري في عالم خيالي أو خرافي، فإننا لا نتعرف على الصور الفنية عامة إلا من خلال الاشتباه، ولابد لنا هنا من مُشبه به، لكي نستطيع بعد ذلك أن نتعاطف معه أو ضده، وكما يرى كير إيلام:

> «تكون العوالم الدرامية في المدى الذي يمكن فيه أن تكون ممثلة في العالم الواقعي، أي تكون على الدوام ممكنة المنال، فهي «تكون فرضية (كان) ذلك أن الحضور يتعرف عليها كحالات لمسائل صعبة التحقيق، بشرط أن تتجسد (كان) هذه في اطراد فعلي (هنا) و(الآن)...»[٣].

2 المحاكاة

ازدواجية التقليد - المخالفة

يقول ميوكاروفسكي: «إن الشروط الضرورية للتواصل المكثف والفهم التام بين المسرح والمجتمع هي وحدة عضوية تصدر عن نظرية في الوجود وعن شعور ديني وخلقي. إن اليونان القديمة والعصور الوسطى وغيرها هي أمثلة على ذلك»(٢١).

تلك هي المفارقة المأساوية التي يعيشها الفن المسرحي اليوم، في ظل القطيعة التي يعيشها إنسان ثقافة الحداثة الأوروبية، ومن ثم الثقافات التابعة التي اتخذت من النموذج الأوروبي مثالا للوجود والإبداع. وهو ما سعت إلى تجاوزه كل النزعات التجديدية في المسرح الحديث بداية من صرخة أنتونان أرتو للتخلص من سطوة المفهوم الأدبي للمسرح، وانتهاء بتجارب جروتوفسكي وبيتر بروك من أجل العودة إلى الينابيع الأولى للفن المسرحي، أو إلى مسرحة المسرح. وهو ما يمكن إيجازه في الدعوة من أجل إعادة الممثل إلى عرش الظاهرة المسرحية

«لا مجال للريب في أن التقليد لعب دورا بالغ الأهمية في تاريخ أفكارنا وموضوعاتنا وعاداتنا كلها... بالإضافة إلى نزع المخالفة التي تؤلف هي أيضا - بلا جدال - جزءا لا يتجزأ من خواص الطبيعة الإنسانية. فالتقليد هو ينبوع المخالفة. وفي هذا الحقل المعقد من الظاهرات النفسية وقائع ذات طبيعة اجتماعية».

بليخانوف

وفي كل الأحوال فإن المساحة التي نسميها المسرح - منصة أو إطار التمثيل - ليست فقط مساحة لهو أو لعب تقني، باللفظ والحركة، بل تبدو لنا كأنها تلك العتبة التي تعبر من خلالها الحياة، مظهرا أو جوهرا، لتصبح فنا، والعكس بالعكس. «فالفضاء الجمالي هو فضاء مزدوج «يعكس الفضاء الواقعي الأحادي» ويخلق ازدواجا، وكل من يدخلون إليه يصبحون مزدوجين بدورهم»[٣٢].

في هذه المساحة الموازية للوجود المعيش يظهر الممثل، في قناعه المزدوج، كشخص PERSON وكشخصية CHARECTER معا[*]. أي ليس مجرد حاو يحمل جرابه الزاخر بالشخوص الغريبة، والمدهشة، ولكن فاعل للفعل.

ولقد أصبح من غير الممكن اليوم الحديث عن الفن المسرحي إلا من هنا بالذات، أي من جهة فن العرض، وليس من تلك الوجهة الأدبية التي استأثرت طويلا بالسيادة على عرش النقد المسرحي. وفي هذا المقام قد يصبح من الضروري إعادة النظر في الكثير من المفاهيم النقدية المرتبطة بالمسرح على هذا الأساس، أي بوصفها مفاهيم تخص الممثل والمخرج أولا وقبل كل شيء، وعلى رأس هذه المفاهيم تأتي المحاكاة. فهي الصيغة، أو المفهوم الذي جرت العادة على البدء منه عند الحديث عن الفن المسرحي عموما، أو عن أي من عناصره تخصيصا.

١ - المحاكاة... الميل إلى الفعل

كما يؤكد ستانسلافسكي فإن الشيء الرئيسي في فن الممثل لا يكمن في الفعل ذاته، بل في نشأة الميل إلى الفعل نشأة طبيعية[٣٣]. فهذا الميل هو بالضبط بصف الموهبة، وهو الجذر الأصلي لما تعارفنا على تسميته بالحضور: أي قدرة الشخص على أن يكون مؤثرا ومحسوسا بين الآخرين عند كلامه أو حركته أو حتى مجرد ظهوره بينهم ولو صامتا! لكن هذه العملية المعقدة قد لا تخطر بالمرة على بال الممثل المندفع إلى الممارسة العملية التلقائية لفنه، تدفعه القوة الطاغية والمسيطرة لذلك الميل الغامض إلى المحاكاة، أو ذلك الميل الطبيعي إلى الفعل ACTION الذي هو جوهر النشاط البشري، ومن ثم الفن التمثيلي الدرامي.

(*) الشخصية character كمصطلح يستخدم للدلالة على الطبع الداخلي المميز وليس على الهيئة الخارجية في مجال التمثيل الدرامي مقابل المعنى العام لكلمة شخص PERSON التي لا تدل إلا على المظهر العام من الماديات للإنسان. ومن ثم يمكن أن يستخدم هنا كلمة persona القناع.

وكما هو معروف في مجال الدراسات النفسية، فإن الميل ROPENSITY هو «...استعداد انتقائي للفرد تجاه نشاط معين، يدفعه إلى المشاركة فيه ويرتكز على حاجة عميقة وثابتة للفرد إليه، وعلى رغبته في تحسين المهارات والعادات الموجودة لديه»[٢٤]. وفي هذا المجال يصبح ذلك النشاط، أو الهدف الذي يسعى إليه الممثل، كإنسان - أولا وقبل كل شيء - هو ما يسمى بالتوحد IDENTIFICATION، أو التعيين، أي التقمص الوجداني عبر المحاكاة - بمصطلحات علم الاجتماع - حيث يرتقي التوحد، كنشاط إبداعي، إلى مصاف العمليات المعرفية، الانفعالية، التي يتعرف بها المرء على ذاته من خلال المشابهة أو التماثل، لكونه في الأساس هو العملية التي «... يتوحد بها الشخص، لا شعوريا، مع شخص آخر، أو مجموعة أخرى، أو نموذج آخر. «وهو أيضا» آلية يضع فيها المرء نفسه موضع شخص آخر، وهو ما يظهر على شكل استغراق، أي نقل «أنا» شخص ما إلى مكان وزمان شخص آخر، وينتج عنه استيعاب المعاني ذات الصبغة الشخصية لذلك الآخر [حيث يتقاطع المجال الدرامي الإبداعي مع علم النفس]»[٢٥].

غير أنه - وبسبب تلك التقاطعات بالذات - يكون الممثل غالبا هو الأقرب بين أهل الفن إلى شبهة الخلل العقلي، أو الجنون، إذ يرى البعض في الرغبة أو الحساسية التمثيلية لوثة، أو ضربة ما، تصيب بعض الناس وتدفعهم إلى التعري، أو العرض، أي الرغبة في عرض الذات أمام الآخرين، وقد ارتبطت حرفة الممثل تاريخيا ومنذ نشأتها بتصور مماثل، ومن هنا كانت نظرة القدماء إلى الممثل بوصفه شخصا ممسوسا لا ينبغي الاقتراب منه، أو ليس الممثل هو ذلك الشخص المتحول بصورة فجائية صوتيا وحركيا والمفارق لطبيعته الذاتية مجسدا صورة، بل صورا أخرى متعددة لأناس قد يكونون من الأموات الراحلين، أو قد لا يكونون موجودين إطلاقا!

والمحصلة النهائية لهذه التصورات وغيرها هي أن يصبح الممثل شخصا مختلفا عن المجموع، يصبح فعل التمثيل فعلا شاذا خارجا عن المألوف من حيث هو «تعر» انكشاف، سواء أكان نفسيا أم جسديا، ففيما يحلق به التعري النفسي الروحي إلى تخوم التجلي، أو المس فوق الطبيعي، فإن التعري الجسدي بوساطة التعبير الحركي أو الرقص مثلا، هو ما يجذبه إلى ساحة العرض حيث يكمن بالضبط النصف الآخر من مشكلة الممثل، وهي مشكلة

نفسية اجتماعية بالدرجة الأولى تتعلق بالممثل نفسه من جهة، و بنظرة المجتمع إليه من جهة أخرى، وهذا النصف الآخر المقصود هنا هو ما يخص الصفة الثانية، التي اعتاد الناس على إلصاقها بالممثلين وهي الانحلال الخلقي! فإذا كان الجنون الفني ليس تهمة بصورة ما، بل إنه يعتبر مديحا أحيانا لدى شريحة كبيرة من أهل الفن، الذين يرونه صنو العبقرية! فإن الانحلال الأخلاقي هو التهمة التي يظل الفنان يدفعها عن نفسه طيلة حياته بلا جدوى، وخاصة إذا كان يعيش في مجتمع تقليدي مرتبط بتراث ديني متشدد أو حتى منضبط ، ومما يزيد الطين بلة هنا أن عامة الناس لا تستطيع بسهولة التفريق بين ما يقدمه الممثل على الشاشة، أو فوق المنصة، وبين ما هو عليه في الواقع.

إن هذه الظنون، أو الظلال السلبية، حول الفعل التمثيلي التي تنعكس بصورة واقعية في العقل العاجز عن إدراك الفاصل بين الصدق الفني والصدق الحياتي، أي عند استحالة فهم وقبول حقيقة المفارقة التمثيلية، تتعلق بما يضمره هذا الفعل التعبيري، بل وما يفصح عنه فعلا، من شبهة التعري، حتى وإن كان تعريا مجازيا، أي « ... تعري الروح، لا تعري الجسد. فالمشكلة هنا هي أن عرض الروح المعراة أمر مستحيل، والذي يتسنى عرضه هو غلاف الروح، وهو الجسد» [٢٦].

ومن ثم فإن الباب ينفتح أمام عشرات التهم الأخلاقية، المتشددة، لكي تهاجم بلا رحمة الممثلين، وخاصة في تلك الأوقات التي يغيب فيها صوت الإبداع، والتجديد، ويعلو صوت التقليد، والمحافظة.

وقد ظلت تلك النظرة الأخلاقية، المثالية، التقليدية تلاحق الفنان المبدع في كل العصور، باعتباره صانع الوهم، أو المولع بالتظاهر، العائش في الخيال... ولا بأس فالإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي استطاع أن يصنع من الوهم أو الخيال أو الكذب - إذا شئنا - ميراثا بهذا العمق وعلى تلك الضخامة التي تشهد عليها المكتبات، والمتاحف، ودور العرض التي تذهب إليها جميعا، لإشباع حاجة لا تراود أبدا بقية الكائنات، حاجتنا إلى الامتلاء الروحي، إلى التوحد مع الذات في مواجهة الزمن، وضد الموت، الحاجة إلى الخلود. صحيح أن البشر اليوم قد لا يشتركون جميعا في هذا الأمر. إلا أن هذا كان يوما ما حاجة جماعية، وحتى في وقتنا الحاضر، فإننا نعرف جيدا

أن طائفة قديمة تعيش بيننا، يدين أفرادها بالولاء التام لآيات الإبداع الفني والثقافي الإنساني المحض (فلو كنا لا نعرف هذا ما كان لنا أن ننفق كل هذا الجهد في صناعة هذا البحث مثلا). ويقول مالرو: «... وفي حين أن الفن ليس دينا، تخضع» تلك «الطائفة - خضوع المبدعين أنفسهم - لتعريف الإيمان نفسه: الانخراط الكامل بالقلب والعقل»[٢٧].

إن هذا الخضوع، أو الانخراط الكامل، أو الاندماج بتعبير أكثر مسرحية، هو ما يجعل الممثل - كما رأيناه - شخصا مفتونا بسحر اللعبة، مستسلما لها بكامل كيانه، كالعاشق المضروب بجنون هوى، أو شغف PASSION لا شفاء منه... إذ لا يسقط في نيران الهوى[*]، أو العشق، إلا الوجدان الشاعر بوحشة الوجود، والميال بطبعه إلى التوحد مع كلية الكون، ومن ثم مع من يمثل - من وجهة نظره - صورة من صور تجلي الجمال في الطبيعة. وكما يقول أفلاطون: «ما من إنسان يصبح شاعرا، إلا ويكون الحب قد مسه بيده...»[٢٨]. فمما لا شك فيه أن هناك لذة ما في لعبة التمثيل/المحاكاة، وهي اللذة التي تصاحب عادة إدراكنا لوجود الجميل. فالإحساس بالجمال هو ما يؤكد ارتباط الإنسان الوجداني بالفن، بصرف النظر عن الجانب العقلي في الموضوع.

والواقع أن الفارق ما بين الحالين، محاكاة أو تعرية الواقع الحياتي اليومي، والتعري الروحي، أو المحاكاة الفنية الخالصة، لا يزيد على مقدار ضئيل في الواقع. وما تاريخ الفن التمثيلي عموما إلا سجل لمحاولات تعزيز هذا الفارق دراميا، عبر فصول الصراع الدائم بين الواقع و نقيضه، أو قرينه، الخيال، بل إن هذه المحاولة بالذات هي ما يشد انتباهنا إلى الممثل فوق المنصة، وكأنه لاعب السيرك يسير فوق سلك رفيع على ارتفاع مخيف، فنحن نرى الظاهر الذي لن يخدعنا ثباته وهدوءه، ولو كان حقيقيا لانصرفنا عنه لخلوه من الحياة، أو - بمعنى أدق - من الطاقة الحيوية.

من ناحية أخرى فإن هذه المفارقة ما بين الفن والحياة تطرح نفسها بعمق في حدود ما يظل هنا مجرد ميل أو نزوع أولي. إذ لابد أولا للإنسان الميال إلى مفارقة ذاته وتعريتها، أو نزع قناعها المألوف، من الدخول في

(*) الهوى: عاطفة حادة وثابتة وشاغلة تسيطر على جميع النوازع الأخرى لشخص الفرد بحيث تركز كل نشاطاته وجهوده على موضوع هذا الانفعال وقد يحدث نتيجة عوارض مرضية مثل الهذيان (المعجم النفسي، د. مجدي وهبة).

إهاب ما يحاكيه، أي ارتداء قناع الآخر الغائب أيا ما كان. وهو ما يمكن أن يجعله، لو فكر في الأمر على نحو شخصي واقعي، يتردد كثيرا قبل دخوله إلى دائرة العرض. فالعرض معناه الظهور، ومن ثم التعري، أمام الآخر، وانتظار حكمه أو تقييمه لما تفعل، وهذا وحده كفيل بأن يلقي في قلوبنا الرعب، ولعلنا نجد في هذا ما يفسر حالة الخوف المعتادة لدى الممثلين - مهما بلغت درجة خبرتهم الاحترافية - والتي تنشأ عادة قبل كل ليلة عرض جديدة، إذ تبدو حالة العرض كأنها خروج من الشيء الملموس، أي الوجود المادي الحاضر للشخص الممثل، وفي الوقت نفسه دخول قصدي إلى الصورة الخيالية لشخصية أخرى. وكأنها - أيضا - عملية انقطاع عن الذات فيما يشبه الغيبوبة المؤقتة، أو غشية trance، وهو ما يجعلنا نقيم، أحيانا، رابطا ما بين حالتي التمثيل والهذيان. فهنا يميل الميزان لمصلحة الأنا الخالقة المعنية غالبا بصورة الأشياء وليس بالشيء نفسه، الأنا الواعية لحريتها مقابل أنا اليقظة، أو الأنا الواعية بظروفها الشرطية التي تحدد وجودها الفردي المقيد عمليا بسلسلة معقدة من التحديات البيولوجية والاجتماعية والتاريخية. وكما يقرر جان دوفينيو فإن عالم الحواس «الذي هو عالم الممثل بلا شك» ما هو إلا تكرار! ومن ثم فإن التمرد على الوقائع الاعتيادية، وعدم الخضوع للمنطق التقليدي للأشياء، يكون هو المنبع الفياض الذي تتفجر منه تلك اللحظات الاستثنائية التي يتألق فيها نور الإبداع.

ومن هنا فقد يرى البعض في الفعل التمثيلي محاولة، أو حيلة سيكولوجية سلبية للهروب من الواقع المعيش، وخاصة في حال المقاربة بينه وبين أحوال الهذيان، أو الهلوسة، أو التداعي النفسي، على اعتبار أن «الدخول إلى المسرح «رمزيا» هو طريقة شائعة في التهرب من دور فاعل في دوامة الحياة»[٢٩]. لكن الأمر يبدو لدينا على العكس تماما من هذا التصور، فإذا كان الممثل يخرج عن شخصيته الذاتية لبعض الوقت، فهو يفعل هذا ابتغاء الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة النفس البشرية بمعناها الكلي، فنحن في الأغلب نقف أمام المرآة لا من أجل الهروب من أنفسنا، بل من أجل مواجهتها..! فالفعل هنا هو وحده القادر على شحننا بطاقة وجودية جديدة، طاقة التغيير، وليس فقط تطهيرنا من مشاعرنا السلبية.

ففي هذه المساحة المفتوحة للجدل، وللحوار الفعال، يمكن أن يناقش كل شيء «كما يمكن أن يولد هنا الجديد من رحم القديم، الذي يُنفى إلى غير رجعة مع ستار، أو كلمة، النهاية.

وحتى لو افترضنا وجود نوع من التماس بين حال الإبداع التمثيلي وأحوال الهذيان، والهلوسة، والتعلق بفكرة معينة... فهذه نفسها قد تكون وقائع إيجابية - كما يرى برجسون - من حيث «إنها تقوم على الحضور لا على غياب شيء ما. إنها تبدو وكأنها تُدخل في الفكر بعض الأساليب الجديدة في الإحساس وفي التفكير... ويجب التوقف عند ما تقدم، بدلا من الوقوف عند سلبياتها وعند ما تأخذ»[٢٠]. وكما أشرنا فإن الفارق الأساسي بين الفعل التمثيلي الإيجابي الذي نشاهده على المنصة، وبين ظواهر الانفصام المرضي التي قد تحدث في الواقع هو هذا الوعي بالمفارقة التمثيلية، أو الإرادة الساعية لتحقيق أهداف معينة من خلالها، أي تلك الممارسة التحولية الواعية بذاتها. فهذا الفعل المركب، المتضمن، والمبني على رغبة التحول الكامنة في أعماق كل منا، هو مالا نجرؤ على ممارسته إلا في سياق خفي لا شعوري - في ثنايا أحلامنا الخاصة، أو هذياننا الشارد، بأن نصبح كذا وكذا - محققين بذلك ما استحال علينا في الواقع.

وهكذا ففي البدء كانت المحاكاة، التخييل الفني، المشابهة، الاستشباه، النقطة السحرية للعبور، نقطة التحول التي لابد منها للدراما. فهي الأصل الثابت، والمتجدد بغير انقطاع. لأنها هي الغريزة الأساسية نفسها، غريزة التقليد Mimeses. الرغبة السحرية الغامضة في إعادة التجسيد، والتعبير المباشر عن نزعة مفارقة الذات، أو العبور، إلى الآخر المختلف... محاولة التواصل من خلال المماثلة والمخالفة معا، وهي رغبة أساسية عميقة ومتأصلة فينا. كما يقرر أرسطو منذ القدم. فهي تولد مع الإنسان منذ الطفولة وتميزه مع سمات أخرى عن الحيوان.

وهي كما يراها علماء النفس - تعبير عن وحدة الكائن وخضوع لمقتضياتها: «فمن الواضح أنها تستند إلى مستويات في الجهاز العصبي تحت لحائية «تحت قشرة المخ sub cortical حيث تصدر الأفعال اللاإرادية...» مما يهيئ الفرد المحاكي للارتباط الوجداني العميق بأفراد جماعته، كما يهيئه لامتصاص أنماط تعبيراتهم. بحيث يقدم نفسه إلى

الآخرين من خلالها فيسهل عليهم الاستجابة له استجابة ملائمة»[21].
فالمحاكاة تتضمن في جوهرها لا مجرد الرغبة في عرض الذات، وإنما أيضا الرغبة في تحويل هذا الميل الفردي المونولوجي، إلى حوار متبادل، ديالوج، عن طريق استثارة الآخر كي يعبر إلينا، ومن ثم استمالته لكي يفسح لنا موضعا لديه. لتكون بذلك الخاصية، أو الموهبة الدرامية في الحوار، أو التواصل عبر الفعل، التي أصبح منفردا بها النوع البشري ـ أو أفراد مخصوصون منه ـ فوق جميع الكائنات الحية، حيث انفتح المجال للفن بجميع أنواعه، وغدا الخلود قدرا محققا للإبداع الإنساني؛ وليس وهما لا يطال.

٢ ـ المحاكاة: الغريزة ـ الوعي

كما يقع الممثل في مركز القلب من الحدث المسرحي، تقع المحاكاة من التاريخ الاجتماعي ـ الدرامي للإنسان. وإلا فهل لنا أن نستخلص، في ظل الهيمنة الضاغطة لنظم التربية والتنشئة الاجتماعية، فعلا ما يمارسه الإنسان في الحياة اليومية يتمتع بالنقاء الخالص، أي لا يكون تكرارا، أو محاكاة، لفعل آخر سابق قام به آخرون؟ ونحن لا ننفي بهذا الجدة، أو الإبداع عن الفعل البشري، وخاصة أفعال الخلق الإبداعي، بقدر ما نقرر حقيقة وجودية قديمة قدم الاجتماع البشري. وهل يكون وجودنا الاجتماعي الواعي في حد ذاته سوى وجود مرآوي، ما دمنا ماضين في سياق الزمن المتضمن بالضرورة وجودا سابقا علينا، وما دمنا نعيش مع الآخر؟ فالوجود في الزمن، بما هو ماض مستمر، ووجودنا مع الآخرين، كأطراف علاقة مشتركة، هما معنى وجودنا الاجتماعي، وهو المعنى الذي يستلب حقيقة وجودنا الذاتي، ذلك الغائم كجنة الفردوس البعيدة، لا نملك سوى الحلم بتحقيقه، يحول بيننا وبينه، سيف الزمن، وأيضا جحيم الآخرين!

وإذا كان المراقب الحديث يرى فيما نقول شيئا من التناقض (حيث لا يعترف الإنسان بنفسه ـ وفق هذا الافتراض ـ إلا في مرآة الآخر!)، فإن هذا المفهوم كان، بصورة طقوسية ما، هو محور حياة الإنسان «البدائي»، فيما قبل الفلسفة الإغريقية، وهو ما يقرره مرسيا الياد بقوله: «إن الشيء، أو الفعل [في المفهوم الأنطولوجي البدائي] لا يصير حقيقيا إلا أن يحاكي، أو يكرر،

نموذجا أصليا، أي أن «الحقيقة» لا تكتسب إلا بالتكرار أو الاقتسام، وكل ما ليس له نموذج مثالي فهو «عار من المعنى»[٣٢]. وموضوع المحاكاة هنا هو العالم الأسطوري، عالم الآلهة والأبطال الخارقين، وكما يقول براهما: «كما فعل الآلهة، كذلك يفعل الناس»، ولا يعني هذا أن المجال الوحيد للمحاكاة هو مجال الطقوس والممارسات الدينية، بل على العكس فإن الحقيقة الأهم هنا هي «أن الطقوس ليست وحدها التي لها مثال ميثولوجي وحسب، وإنما كل فعل بشري يكتسب فاعليته بمقدار ما «يكرر» فعلا قام به، في مبدأ الزمان، إله أو بطل أو سلف»[٣٣].

هذا اللون من المحاكاة الطقسية يختلف بالضرورة عن المحاكاة الفنية الأرسطية [في حين أنه يقترب كثيرا من المفهوم الأفلاطوني لها، وهو ما جعل مرسيا إلياد يصف أفلاطون بأنه «فيلسوف العقلية البدائية» بامتياز، أي المفكر الذي حالفه التوفيق في تقويم طراز الوجود والسلوك عند البشرية القديمة تقويما فلسفيا»[٣٤]... وهو ما سنعود إليه بعد قليل]. فهي تعبير عن رغبة تستهدف تحقيق نتائج معينة في الواقع، بصرف النظر عن المتعة الجمالية التي تقترن بالنشاط الفني عموما، بالإضافة إلى أنها «تنطوي على نمط معين من التفكير»[٣٥].

لكن المسرح الدرامي لم يولد إلا مع تطور النزعة الإنسانية، أو المدينية، أي حين «تحول مسرح الإله إلى معبد الإنسان»، أو كتعبير عن القطيعة الوجودية التي فصلت ما بين العالمين، السماوي والأرضي، القديم والجديد، الأسطوري والواقعي... وكما يلاحظ دوفينيو فإن «ديونسيوس إله الفلاحين القدماء، يجسد الحنين إلى وحدة بدائية ممزقة، وحلم مشاركة، وتعاطف كامل انتهى للأبد»[٣٦]... ومن ثم فهو يخلص إلى أن «صورة الضمير الممزق [تلك] هي التي أنشأت الدراما، وأن شموله، أو سلامته، هي التي تجعلها بلا جدوى»[٣٧]. فالمسرح الدرامي هو - في التحليل النهائي - نوع من التعبير الشعري عن الصراع الجديد ما بين عالم المشاركات القروية القديمة، العالم الأمومي، المدور، الناعم... عالم الخدم والعبيد، الذي لا يناسب أبطالا من نوع أخيل، أو أوديب أو أوريست، بقدر ما يناسب حاكما مطلقا نصف إله، أو كاهنا، أو نبيا... وبين عالم المدينة الطبقي، عالم الرجال، بأسواره المنيعة، وبأبطاله الذين قد يكون واحدهم شاعرا، أو ملكا، أو كاتبا[٣٨]... فلقد جاء

المسرح تعبيرا عن تحول الوعي، وعن قدرة الإنسان على رؤية نفسه، والعالم، في مرآة الخيال المركبة متعددة الأوجه. والإنسان لا يقف هذا الموقف الدرامي، الجدلي، من الذات إلا بعد امتلاكه ناصية الوعي الفردي، الوعي بالذات خارج الموضوع، الآخر. وإن هذا هو ما يعزز ضرورة الفصل بين المعاني التاريخية والتقنية، المختلفة لمصطلح المحاكاة، ما بين مجال المسرح والدراما، ومجالات العلوم الاجتماعية، والإنسانية الأخرى. ولقد كانت النقلة جد هائلة في الفن المسرحي بالذات، حين تحولت تلك الفصول الأولية أو المحاكيات mimesis القديمة إلى عنصر نشط من عناصر الإبداع الدرامي المتجسد في أزهى أشكاله، في المعجزة الإغريقية الفريدة... التراجيديا.

٣ ـ التقليد: الأصل ـ الصورة

لم تعد النظرة إلى مصطلح المحاكاة اليوم مثلما كانت لدى أصحاب النقد التقليدي، وكما يحذرنا جادامر «فإننا يجب أن نكون على بينة تماما من مدى الشرك الذي تمثله كلمة imitation لأن المحاكاة mimesis بالمعنى القديم، والأشكال الحديثة من التمثل المحاكي، إنما هي صورة مختلفة عما نفهمه من كلمة التقليد... ذلك أن كل تقليد بمعناه الحق، إنما هو عملية تحول لا تكون بمنزلة إعادة تقديم فحسب لشيء كان موجودا هنا من قبل... إنه نوع من الواقع المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيها ومن خلالها...»[٣٩]. [وهذا بالتحديد ما يجب أن يكون عليه المصطلحان التاليان: التحول... التجسيد. فبهذه اللغة فقط نكون قد عبرنا بوابة الأوهام والظلال الفلسفية التي لا تزال مغلقة في وجه الكثيرين ممن يحاولون الدخول إلى عالم المثلين فلا يرونهم سوى ظلال باهتة، كاذبة ليس إلا، وهي رؤية مضللة، وظالمة، إلى حد بعيد].

فالكلمة اليونانية الأصل (MIMESIS)، لا يمكن أن يكون معناها فقط النسخ من الطبيعة، كما يحاول تلقيننا شراح أرسطو ـ الأرسطيون أكثر من أرسطو ـ وإلا فكيف تفعل الموسيقى ذلك مثلا وهي من فنون المحاكاة طبقا لأرسطو؟ المسألة تتعلق إذن بشيء آخر، لعله المحرك الكامن وراء ما نراه على السطح! وإلا فما

ذلك الشيء القادر على نشر حالة الإيهام بين صفوف المتفرجين ودفعهم إلى التوحد الكامل، بالعقل والوجدان بل وعصبيا أيضا، مع شخص ما اقترف ـ مثلا ـ فعلة أوديب المحرمة (قتل الأب والزواج بالأم)؟ وكما يقول أوجست بوال بوضوح لا لبس فيه: «إن الكلمة اليونانية (MIMESIS) لا علاقة لها عنده [يقصد أرسطو بالطبع] بمفهوم نسخ مثال خارجي بل هي تعني: (إعادة الإبداع أو الخلق من جديد)... وأما الطبيعة فليس المقصود منها عنده مجموعة الأشياء المخلوقة بل مبدأ الإبداع في حد ذاته»[٤٠].

لكن أفلاطون يرى، في قصة الكهف الرمزية، أن أصحاب فن المحاكاة لا يحاكون الواقع (الكائن فقط بفضل المثال أو من خلال الفكرة، أي فكرتنا عنه)، وإنما تقف حدود المحاكاة لديهم عند الظل الأسفل منه، أي عند مستوى التخيل، وهو المستوى الرابع للواقع يسبقه: المعرفة/الصور أو المثل، والتفكير/الموضوعات الرياضية، والرأي/الموضوعات المرئية. من هنا كانت دعوته إلى نبذ الشعراء المحاكين IMITATORS من جمهوريته المثالية، فهم لا يقدمون لنا فحسب الوهم مجسدا في تراجيدياتهم، بل وهم الوهم، أو تماثل التماثل. وهو يقدم لنا تصوره الخاص لمفارقة الممثل ـ المُحاكي على النحو التالي: «... لو أن إنسانا ما كان قادرا بالفعل على إتيان الأشياء التي يمثلها وكذلك على تقديم صورتها، فهل تعتقد أنه سيكرس نفسه جادا لتقديم هذه الصور ... لو أنه تملك ناصية فهم حقيقي للأعمال التي يمثلها لسارع إلى تكريس نفسه لاجتراحها في الواقع... ولسوف يتحرق شوقا إلى أن يكون البطل الذي يتغنى بمدائحه أكثر من شوقه إلى أن يكون الشاعر الذي يتغنى بها ...»، [وإنها لمفارقة عبثية بالفعل كما يرى و. كاوفمان][٤١]. لكن الممثل لا يُحاكي، بأفعاله، صفات الشخصية كما يفترض أن تكون في الحياة الطبيعية، حتى إن بدا مقلدا فهو لا يحاكي الواقع، بل يحاكي أفعالها، التي تنتمي بدورها إلى المتخيل... متخيل الواقع، فـ «ماكبث» ليس مجرد صورة منسوخة عن نبيل اسكوتلندي عاش بلحمه ودمه (على الرغم من القول بوجود أحداث مرجعية حقيقية للمأساة الشكسبيرية فيما عرفه معاصرو شكسبير باسم مؤامرة البارود)، لكنه ظلُّ الصورة المتحولة الذي يلوح على جدران الخيال التمثيلي، أو الكهف الذي يسكنه أهل الفن بعيدا عن الواقع. هكذا يصبح لدينا أكثر من ماكبث واحد لا يشبه أحدهم الآخر، بقدر ما لا يشبه خيال

الممثلين المختلفين بعضهم عن بعض، وبقدر ما تختلف اللوحات والدراسات الموضوعة عنه... الشيء الوحيد الثابت هنا هو النص، كلمة الشاعر صانع الأخيلة الأصلي فيما تتنوع التأويلات.

وإن كان أفلاطون قد قصد الزراية بالفن التراجيدي، حرصا على عقول النشء من أن تغدو أسيرة الوهم أو الكذب، الذي لا يليق بالعامة، لكونه فضيلة أساسية يختص بها أهل الحكم والسياسة الذين ينبغي أن: «يسمح لهم [فقط] بالكذب تحقيقا للصالح العام»[٤٢] إلا أنه فيما يبدو قد أفسح المجال برؤيته هذه (بعد إخضاعها لمفارقة ظاهرية) لتلك النظرة الرومانتيكية التي وضعت الفن فوق الواقع، وليس في الدرك الأسفل منه. ولا بأس فقد كان هو نفسه في بداية حياته العملية شاعرا مجيدا، كما أنه كان يتحدث عن شيء عاصره ويعرفه تماما! أما تلميذه أرسطو فقد جاء على النقيض منه ومن أطروحته أيضا، ليصبح المعلم الأول والمرجع الأساس للفن الدرامي برمته، على الرغم من انقطاعه ذاتيا وموضوعيا عن الممارسة الفعلية، إلى الدرجة التي يذهب معها ج. دوفينيو إلى القول: إن «ما يقوله [أرسطو] عن المسرح لا يمكن أن يؤول إلا على أنه آيديولوجية جمالية لا مجال لأن تكون علاقتها بالواقع والحقيقة إلا علاقة افتراضية، فقد وصل إلى أثينا عام ٣٦٧ ق.م، وبعد موت يوربيدس بحوالي ٧٠ سنة...»[٤٣]، إلا أن هذا لم يمنعه من أن يؤسس، من خلال شذرات محاضراته في «فن الشعر»، ما يسميه أ. بوال النظام الأرسطي الحديدي للدراما، المعتبر في الأوساط النقدية الأكاديمية المرجع الأساس في الإيهام، الذي هو غرض المحاكاة النهائي.

إن هذا التفسير للمحاكاة يرفعها ولاشك إلى مصاف المعرفة، التي اختص أفلاطون الفلاسفة وحدهم بها. ولذا كان أرسطو حريصا على التأكيد على جلال وعظمة الحدث المحاكي وأيضا على رفعة وسمو الشخصيات. فمادمنا قد ارتفعنا إلى عالم المثل، فلابد أن تكون كل الأشياء هنا أسمى وأنبل مما هو عليه وجودها (المواقف والظروف والأحداث التي تعيشها) في الواقع، كما أنها لابد أن تكون على طبيعتها الحقة - حسب المثال الأفلاطوني - ولعل حرصه هذا هو ما يغرينا بأن نقول: إن الدافع الذي قاد الأستاذ وتلميذه إلى النتيجتين المتعارضتين هو واحد في النهاية. فكلاهما يعظم من شأن الصور، أو المثل الاجتماعية العليا، وكلاهما حرص على بقائها وسيطرتها في ظل

وحماية النخبة الراعية للأصول، في مواجهة الحريات التي يتيحها التمثيل، أو التمسرح بصفة عامة. فالمسرح الحق لا يكرس لما هو قائم بمحاكاته، أو إعادة إنتاجه، بل على العكس، فإن التمثيل يتيح «حرية إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعي، وتقليدها ومحاكاتها وتشويهها وانتهاكها...»[٤٤]. فقد كان كل من المعلمين يدافع عن النظام الاجتماعي القائم ضد عبث المتهورين من الفنانين القادرين على استثارة الأغلبية السائرة في معية تلك المثل ورعاتها، من خلال المحاكاة القادرة على تجسيد الحدث الحي بما له من كهربية خطيرة، تدركها الحكومات بغريزتها، كما يرى ب.بروك...[٤٥]، إلا أن ما فرق بينهما هو المنهج الذي اتخذته ذهنية الرقابة لدى كل منهما على حدة، فالأول عمل بمبدأ «الوقاية خير من العلاج» (أي سد الباب في وجه الريح) بينما أخذ الثاني بمبدأ العلاج (ولو على طريقة «داوني بالتي كانت هي الداء»)!

وقد يبدو أن الفيلسوف أرسطو هو من أعاد الاعتبار للشعراء والفنانين الذين تحامل عليهم أستاذه من قبل، إلا أنه يبدو أن الخلط المتراكم في تفسير أقواله، بداية من مقولة المحاكاة ذاتها، هو الذي فتح الباب لنشوء النظرة الحرفية الضيقة لعلاقة الفنان بالواقع وبالطبيعة، التي أوقفت الكثيرين عند السطح الخارجي للأشياء والظواهر، ومن ثم ابتدعوا الأنماط المحفوظة (الكليشيهات) التي قولبت المشاعر والأحاسيس الإنسانية المعقدة، واختصرتها في سلسلة من الأقنعة المميتة لا تزال تشكل حتى الآن مادة جاهزة للتعليم الأكاديمي للفنون، وبخاصة في تدريس الكلاسيكيات.

٤ - التراجيدي: الإيهام - الفعل

يؤكد أرسطو ضرورة أن تحاكي التراجيديا الأفاضل من البشر، بل أن تعمل على تقديمهم بصورة أفضل مما هم عليه (كما يجب أن يكونوا، أي مواطنين أحرارا، جديرين بالاحترام) فإن سقط أحدهم فذلك لعيب فيه "HAMARTIA" وليس عن سوء طبع Character، أي فساد طبيعة أو خلق. وهذا العيب هو عيبه الوحيد تقريبا، والذي يجب بالتالي الاعتراف به وإنزال العقاب بصاحبه أو التطهر منه علنا وباختياره الحر، لأنه «الاتجاه الوحيد

الذي لا ينسجم مع المجتمع أو بالأحرى مع ما يريده المجتمع»[٤٦]، عملا بالمبدأ الديموقراطي الذي يتنافس تحت رايته المواطنون الأحرار جميعهم! ومن ثم فإن التطهير CATHARSIS المطلوب يمتد ليشمل بنيران الخوف كل من شهد على هذا السقوط، وسمح لنفسه بالتعاطف معه أو الشفقة عليه (أي كل من الممثل والمتفرج معا)!

وتنطوي الكلمة كثارسيس Catharsis في الأصل اليوناني على «معنى ديني وطبي. المعنى الديني وارد عند الفيثاغورثيين ويراد به أن تكون النفس منسجمة مع ذاتها، والموسيقى هي الوسيلة لتحقيق هذا الانسجام. وهي واردة عند أفلاطون، في الجمهورية، إذ يقرر أن الموسيقى أساس فضيلة العفة، ولكن في «السفسطائي» يقول سقراط عن فنه إنه تطهيري بمعنى أن «التطهير هو إزالة شيء من النفس...»[٤٧]. وهي أيضا كاصطلاح مستخدم في التحليل النفسي تشير إلى «...إجراء علاجي خاص يتمثل في تفريغ التوتر (رد الفعل) لانفعال كُبت فيما قبل الشعور وأدى إلى الصراع العصابي»[٤٨]. ولأن التطهير هو الهدف النهائي للمحاكاة وليس مجرد الإيهام لذاته، فقد كان الفعل المرئي والمسموع - وليس المروي - هو جسد الدراما، صورتها الناطقة (بينما تبقى الحكاية هي روحها).

من ناحية أخرى فإنه لا سبيل إلى تحقيق الإيهام - ومن ثم التطهير - إلا من خلال عملية الفرجة المزدوجة، والتي تشترط جودة التوصيل بين طرفين الممثل والجمهور، الفعل والانفعال PASSION «... فإن كل منفعل فعن فاعل... وبهذا المعنى يقابل الانفعال الفعل، فالحدث من جانب مُحدثه فعل ومن جانب مُتقبله انفعال...»[٤٩]. فكما أن الفعل يولد انفعالا لدى المتلقي، فإن هذا الفعل هو نفسه - أيضا - وليد الانفعال.. انفعال الممثل، مسبب الفعل... والانفعال، أو الهوى، هو تلك العاطفة التي تشتعل حادة وثابتة وشاملة، والتي تسيطر على الدوافع الأخرى كافة لتجعل الفرد يركز جميع تطلعاته وجهوده على موضوع هذا الانفعال، وهي العاطفة التي قد تنجم - في أحوال أخرى - نتيجة عوارض مرضية مثل الهذيان، أو نتيجة لميل وراثي أو مكتسب لدى الشخص الواقع تحت تأثيرها.

والفعل ACT هنا كل ما له علاقة منطقية بتلك الظرفية الخيالية الخاصة، التي يمكن القول إنها ترمز مجازا إلى حال من أحوال الطبيعة الإنسانية. ومن ثم فنحن لسنا في حاجة إلى أن نرى أي شيء لا يكون مرتبطا بمسار الفعل الدرامي المتطور من حال الجهل، أو الرخاء السلبي [كونه كالرماد يخفي تحته النار)، الذي تعيش فيه الشخصية قبيل التعرف وكشف المستور، إلى حال التعقيد، ثم الانفراج، أو الحل الفاجع المأساوي (من خلال الصراع الدرامي). أي أن الفعل المقصود هنا ليس فعلة البطل، أو جريمته، ولكن فعل اكتشافه لذاته، ومعاناته الشعور بالذنب، ذنب الوجود.

وهناك فرق ملحوظ بين كل من الفعل الاجتماعي ACTION (كوحدة نوعية للنشاط الإنساني، والذي هو وسيط قصدي إرادي موجه نحو هدف مدرك[٥٠]، والفعل الدرامي act، فالأول يتميز بماله من غايات عملية يراد تحقيقها في الواقع، وأيضا فهو يتميز «... من حيث بنيته، وخلافا للتصرفات الاعتيادية أو السلوكية المندفعة (والتي تتحدد على نحو مباشر من خلال الظرف الموضوعي)، بأنه وسيط على الدوام... فمن خلال استخدام وسائل مختلفة (العلامات، الأدوار، القيم، الأعراف... إلخ) يسيطر الشخص على فعل ما، ليكتسبه بوصفه فعله الشخصي»[٥١]... فالشخص الفاعل، أو الفعال بالمعنى العام، هو من يملك زمام المبادرة، القادر على تفعيل الأفكار، والنوايا الشخصية، بل العامة، بصورة واقعية ملموسة (وظيفية)، وبطريقة واعية، مدركة لطبيعة الظرفين الذاتي والموضوعي، في سبيل تحقيق هدف، أو أهداف معينة... أما الفعل الدرامي ACT فهو غاية في ذاته، وهذا بالتحديد هو ما يمنح الشخصية المسرحية CHARACTER معناها الخاص. فأفعال الشخصيات - كينونتهم - هي موضوع الدراما، بما هم شخوص مفترضة، بينما تكون سيرة حياة الأشخاص، كموجودات كائنة فعلا، موضوعا للتاريخ. ولكن ما يحدث غالبا - عبر حال التوحد - أن يتماس الفعلان، فالممثل المحترف - في التحليل النهائي - شخص يؤدي وظيفة ما، من خلال محاكاته لأفعال الشخوص التي يمثلها... إنها جدلية الروح الدرامية، التي يمكن أن تسمى هنا بالروح المأساوية (روح الخلاص عن طريق الفعل) التي قد تشمل بنيرانها المشاركين جميعهم في تظاهرة العرض بداية من المؤلف، فالممثل، فالمتفرج!

ولعل ما يدعى بالتطهير هنا هو السر الكامن وراء تلك المكانة أو السطوة التي يتمتع بها الممثل، هذا الذي يتخذ وضع الطبيب المعالج لأهواء Passions النفس أو انفعالاتها المكبوتة. وإن كان هو في الواقع مجرد وسيط يستخدمه الكاتب - المعالج الأصلي - في الاتصال بمرضاه. فهذه هي الصفة الأقرب إلى دوره المزدوج كمُنوِّم ومنوَّم في آن، إذ إن الشخصية التي تأخذ المتفرج بسحرها لابد أن تكون آخذة، في الوقت نفسه، بزمام الممثل الذي يرتدي قميصها الممزق تحت ضربات القدر المكابد. فإذا كان المسرح علاجا - على نحو ما - فإن الممثل هو أول شخص يسري في روحه الدواء، فهو على الأقل الوحيد الذي يمس جسده مبضع الجراح!

وخلاصة القول أن التطهير لا يكون إلا من جرم بين، شديد الخطورة، لا يخص الشخصية الممثلة وحدها، بل يمتد بآثاره ليقوّض الأسس التي يقوم عليها المجتمع بأسره. ولما كان من الطبيعي أن تدرك النفس الخاطئة أن جميع آثامها تتجسد بصورة حية، ملموسة، في نزوات الجسد الحسية، فإنها تحاول التخلص من معاناتها بإيذائه أو إتلافه نهائيا، ولكن على نحو مجازي، بالطبع. وقد لا يسعفها في تحقيق هذا شيء أكثر من الموسيقى (دواء الروح). سواء كانت موسيقى الكلام، أو الحركة التي تخلق إيقاعا مستمرا، دوارا، من الذوبان، أو الهذيان، تغيب فيه الحواس الظاهرة عن الإدراك كأنه الفناء أو التلاشي.

ومادمنا لا نزال بصدد فعل المحاكاة المأساوي الإيهامي، فلابد من التعرض للعنصر المحرك، أو الباعث، للممثل التراجيدي وما يحيط به من قيم جمالية يأتي على رأسها الجليل ومن ثم النبيل والعاطفي والجميل (وغيرها من قائمة علم الجمال المثالي ذائعة الصيت). فقد ساهمت هذه الروح - من ناحية - وتلك القيم - من ناحية أخرى - في صناعة صورة معينة لمن يؤدون هذه الأدوار، وكيف يؤدونها، وذلك على نحو شبه ثابت عبر مراحل تاريخية مختلفة، وفي أماكن متفرقة من العالم. وكما أشرنا، فإن أرسطو هو أول من قرر سمة المُحاكي تبعا لمكانة الشخصية موضوع المحاكاة.

فحسب التفاسير الأرسطية المتداولة، فإن النفس الفاضلة تسعى إلى محاكاة الأفاضل، فيما تتجه النفس الدنيئة إلى محاكاة الأدنياء، إذ يكون الجليل قرين التراجيدي، بينما تقترن الكوميديا والهجاء SATIRE بالدنيء، ومن ثم بالقبيح والفظ والمبتذل (حيث يصبح من الواجب كسر الإيهام أو

تعديل اتجاهه. حتى لا يتوحد المتفرج - المحترم/الفاضل - مع هؤلاء المهرجين، ومن ثم مع تلك الشخوص الهزلية التي يعرضونها!). وعلى الرغم من أن أرسطو قد بنى افتراضاته النظرية تلك من وحي فلسفته الخاصة - أي استنباطا لما يجب ان تكون عليه التراجيديا وليس استقراء لما كانت عليه بالفعل - فإن هذه النظرة لا تزال سارية المفعول حتى اليوم، ولكن ليس في المسرح فقط، بل في السينما - أيضا - والدراما التليفزيونية، التي تعتمد جميعها المغالاة في إحداث الإيهام التطهيري فيما تقدمه من أعمال، تذهب إلى أقصى مدى في إخافتنا، في الوقت الذي تحرص فيه على تقديم سلالة من الأبطال يجسدون قيم العصر الحديث التي يجب الامتثال لها!

وإذا كان ما سبق يعبر عن الجانب النزوعي الأولي لفعل التمثيل الإيهامي (الذي نرى تعبيره الأمثل في التراجيديا اليونانية، وما يشابهها من مآس وميلودرامات عبر العصور...) ونعني به الرغبة التدميرية التي تصيب النفس داعية إياها إلى رفض الصورة الآنية، الواقعية، أو المجتمعية، لوجودها، والهروب إلى عوالم ماضية، بعيدة الغور فيما وراء الشعور، حيث تبدو الروح المأساوية كأنها روح مازوخية، تسعد بتعذيب ذاتها، وتنشد طريق الآلام وتسير فيه حتى النهاية، بفعل إرادة مُسيرة تعبر عن مفارقة وجودها، من خلال صراعها الدائم مع الآخر/القدر المكابد، بينما تعلم تماما أنه القوة الأعظم والقانون الأشمل للوجود الإنساني، ولا تجد عزاءها إلا في معرفتها أنها تفعل هذا نيابة عن المجموع، الذين تتقلص دورهم في هذه المشاركة التطهيرية إلى مجرد الفرجة، ومعاناة آلام الأبطال داخليا بالتوحد أو الاندماج فيما يفعل، وذلك عبر وسيط فعال هو الممثل.

ولكن للتمثيل، الذي يحتوي الازدواج سمة جوهرية تميزه، جانبا آخر يبدو مختلفا تماما تعبر فيه الروح الإنسانية عن تفاؤلها في مواجهة العوائق والصعاب التي يواجهها الإنسان، وأيضا عن رفضها للظلم بجميع أشكاله، إنه الجانب الذي يتدخل فيه العقل البشرى ليعلن مقاومته للضعف الإنساني وسخريته منه، ومن الوجود ذاته، بل من نفسه أحيانا، وهو ما آلت إليه الكوميديا، في تطورها التاريخي، بعيدا عن الحدود الضيقة للنظرة المثالية إلى الكوميدي كمقولة جمالية. فعلى هذا الجانب يظهر النزوع

العكسي، المخالف للسابق، النزوع للحياة والتشبث بها، ولو كان على حساب تدمير الآخر، وإلغائه عوضا عن تدمير الذات، التي تظهر هنا متعالية، متأملة، تنحو إلى التسامي عن طريق المحاكاة، والإيهام. والفعل أيضا، ولكن بشكل مختلف هذه المرة يبدعه اختلاف الهدف الذي يمكن اختصاره في كلمة واحدة هي السخرية.

٥ - المحاكاة الساخرة ومنطق المخالفة

> «في نفسك يكمن دافع للعب دور المهرج، وهو دافع كبحته في دخيلتك لخشيتك المعقولة من أن تصبح مهرجا، ولكنك الآن أرخيت له العنان، فتشجيعك وقاحته على المسرح، قد تنحرف إلى لعب دور المضحك في حياتك الخاصة!»
>
> أفلاطون

وإذن فالفعل المُضحك، أو الكوميدي، هو الوجه الآخر، الحسي، الذي تكتمل به المعادلة الدرامية. تلك المُعبر عنها عادة بالصورة التي تجمع بين قناعي المسرح، الباكي والضاحك، التي تزاوج بين الجد والهزل، التوكيد والنفي، مزاوجتها بين العمل واللعب، وقد تبدو المحاكاة، التي قدمناها كنشاط إبداعي إنساني، عند الحديث عن الكوميدي نوعا من الترف الفائض عن الحاجة، أو اللهو الذي لا يصلح إلا لتزجية أوقات الفراغ. فهي على الأقل لا تسعى إلى إشباع أي من الغرائز الأساسية التي يلتزم الإنسان بالسعي إلى العمل والكد من أجلها، وكيف وهي نفسها لا تهدف إلا إلى إشباع ذاتها كغريزة؟ وقد تكون بذلك مجرد طريقة من طرق تصريف الطاقة الزائدة لدى الإنسان... محض لعبة، أو لهو، على الأقل في نظر من يحاولون اقناعنا بصرامتهم وجديتهم المطلقة في النظر إلى الوجود واستكناه معناه، أولئك القائمين بالفعل وراء وجهة النظر التي عملت على الحط من شأن العرض مقابل النص الأدبي، من ناحية. ثم على الإعلاء من قدر المأساوي مقارنة بالكوميدي، من ناحية أخرى، وفي كلتا الحالين فإن موضوع النقد والاتهام هو الممثل - الكوميديان بالدرجة الأولى!

لكن المحاكاة ليست لعبا، بل هي معكوس اللعب، أو نقيضه، وهي أيضا مكملة له وفقا لنظرية بياجيه. والتمثيل، حين يكون لعبا play لا يكون إلا لعبا مفارقا لذاته، لعبا يتظاهر بأنه ليس لعبا، فهو - أيضا - فعل ACTION أي عمل أو شغل(*) لذاته. فالعمل البشري في جوهره هو «... تجسيد وتحقيق لفكرة ما في الطبيعة الموضوعية. تلعب فيه الصورة الذهنية دور الوسيط كنتاج لعملية التعرف»[٥٢]. ومن ثم فهو يصبح في التحليل النهائي نوعا متميزا من المحاكاة الهادفة إلى إحداث أثر ما في الواقع الملموس، لا يلبث أن ينفصل بذاته عن الأصل المُحاكى ليعيش حياته هو، ربما كموضوع للمحاكاة من جديد. فهو نشاط تحويلي يسعى الإنسان، من خلاله، إلى خلق أو ابتكار، أو تجسيد، شكل جديد للمادة لأغراض نفعية بحتة. وهكذا فإن المقاربة تبدو ميسورة، أو منطقية، بين معنى العمل والتظاهر، أو الفعل التمثيلي، فكلاهما يسعى بالضرورة إلى الخلق، أو إعادة الخلق، أي إلى إعطاء شكل ما للمادة. لكن المادة بالنسبة إلى الفعل التمثيلي هي الإنسان الممثل نفسه. وبالتالي فهو لا يذهب إلى حد التحويل المادي الفعلي، وإن كان يتظاهر بذلك.

ويمكن القول إن المحاكاة التمثيلية تقع في المنطقة الوسطى بين اللعب والعمل، فهي نشاط عملي يسعى إلى تحقيق آثار موضوعية في الواقع، وإن كانت آثارا معنوية في النهاية. بينما هي أيضا تشارك «اللعب» في الأرضية التي يستند إليها وجوده، وفي الفضاء الذي يحلق فيه، أي الحرية والخيال على التوالي «... ففي الفن يختلط اللهو والهوى والتصوير الذي يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولا أكثر عمقا»، كما يقول هنري لوفافر[٥٣]، فعلى الرغم من الفرق الواضح بين اللعب والفن التمثيلي، فإنهما يجتمعان حول مبدأ واحد هو التظاهر، كنشاط حر خيالي: بينما يبدو الفارق بينهما في الهدف، أو الأثر الملموس، الذي تسعى المحاكاة إلى تحقيقه من خلال التظاهر.

(*) [illegible]

فنحن عندما نلعب لا نسعى إلى شيء أكثر من اللعب، ولا نفعل أكثر من محاكاة أو «... إعادة إنتاج ظواهر الواقع والنشاط العملي الإنساني، مستثمرين بذلك الطبيعة السيكو ـ فيزيائية للمشاركين... (الجهد، الذكاء، سرعة البديهة...)»[٥٤]. واللعب في أحد معانيه ـ هو ألا نطلب، ولو للحظة واحدة، أن تكون الحياة غير ما هي عليه، بل تكون كما هي، كما لا تطلب أن يكون لك غرض آخر خلاف الحياة ذاتها. فهو نشاط حر بطبيعته، ينتمي إلى ذلك الفضاء المريح الواقع فيما وراء الضرورات العملية الملزمة، أو خارج حدود العمل الإجبارية. وكما يقول ارنست فيشر فإن: «الإنسان لا يعمل فحسب [حين يعمل]، بل يحلم أيضا، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة. يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة وبوسائل سحرية. فالحلم في الخيال يقابل العمل في الواقع»[٥٥].

وفي كل الأحوال فقد بدا واضحا منذ اللحظة الأولى الدور التربوي، والتعليمي، الذي يمكن للمحاكاة أن تلعبه في الحياة البشرية. وهو الدور الذي يرتفع بها فوق تلك النظرة التي لا ترى فيها سوى اللعب واللهو الفارغ. وكما رأينا في الصفحات السابقة، فإنه لم يكن للفن التمثيلي الدرامي أن يصعد إلى آفاق الخلود رسميا (أي في عرف النقاد والمؤرخين والفلاسفة) لو أنه اكتفى باللعب، أو بالتقليد، فقط، تماما مثلما كان عليه ألا يكتفي بمحاكاة الماضي حتى يصبح دراميا في الأساس. وغاية ما وصل إليه في هذا المضمار القصير بطبعه ـ نتيجة طابعه الحسي المباشر ـ هو ما عرفته الجماعات البشرية المختلفة من فصول إيمائية هزلية قصيرة، لم يُكتب لها أن تعمر طويلا، فهي لا تصلح في الواقع إلا كـ «نمر» أو فواصل بين الفصول ACTS الدرامية.

٦ ـ المحاكاة التهكمية... صدمة الاختلاف

وهكذا ـ فقط ـ يمكن قبول ما يعرضه لنا غالبية مؤرخي المسرح من تصورات حول البدايات المسرحية الأولى، وبالذات تلك الصورة الرومانسية التي نرى فيها الإنسان البدائي في الأمسيات الباردة، وقد جلس إلى النار بين أفراد الجماعة، يحكي لهم كيف تم له اصطياد الفريسة، موضوع العشاء المنتظر، ويتراءى له فجأة أن ينهض ليعيد عليهم، بالصوت والحركة، وقائع

عملية الصيد من بحث عن الفريسة، ثم اكتشافها، إلى لحظات الاقتراب الحذر، والانتظار، حتى الانقضاض والإجهاز عليها. هكذا تتحول عملية العمل الناجحة إلى لعبة هازلة تشغل فائض الوقت عن طريق الاسترجاع، أو المحاكاة. فما كان في الماضي القريب حدثا مهما خطيرا، يصبح الآن لهوا حاضرا، يبعث على المرح، ويشيع الثقة في النفس. فالبشرية لابد أن تفارق ماضيها «بفرح».

ويبدو أنه قد أصبح من السهل بالنسبة لهذه اللعبة، أو مثيلاتها، أن تستكمل سيرة حياتها فيما بعد إما عن طريق تحولها إلى مادة تختزنها ذاكرة أطفال الجماعة، لكي تستعيدها نهارا أمام عيون الأمهات، أو عن طريق تجريدها، بعد تهذيبها من عناصر المبالغة الشخصية، لتصبح موضوع رقصة شعائرية جماعية يؤديها الصيادون قبيل خروجهم للصيد استجماعا لشجاعتهم وشحنا لطاقاتهم في مواجهة الخطر المحتمل. فبهذه الوسيلة، أو الحيلة، السيكو - فيزيائية يبدو الخطر المحتمل ضئيلا، وفي متناول اليد، بواسطة التمكن منه رمزيا أولا، وكما تقرر غالبية المصادر التاريخية، فلقد مهدت بعض تلك الألعاب والطقوس الطريق للفن المسرحي خلال عملية ظهوره وتطوره التاريخيين «... فإلى مثل هذه الألعاب تنتسب المحاكاة التي أخذت في حسبانها العيوب البشرية، وهيئات الحيوان، وبدايات التحاور اللغوي، والطقوس... التي اعتاد الناس من خلالها فكرة التحول إلى شخصية أخرى، أو وجود آخر» [٥٦]. وهي المحاكاة التهكمية، أو الباروديPARODY - بالمصطلح الحديث.

فالأساس في البارودي عادة هو تقليد الملامح الخارجية للموضوع، من أجل كشف التعارض القائم، أو المفارقة، بين المظهر المادي وما قد يختبئ تحته من أفكار ومشاعر لا تتضح للمشاهد العادي، ومن ثم فضحه وكشفه (فالبارودي هي فش الانتفاخ بالمعنى القاموسي، أي نزع المظهر الملون، الجليل، عن المضمون الفارغ!)، وفي هذا السبيل فإن كل شيء يصبح متاحا للتقليد الهازئ، وبالتحديد كل ما ينتمي إلى العالم المادي، الظاهر - كما يقول بروب - ولكن دون مبالغة، فالمبالغة قد تصلح لنوع آخر هو الكاريكاتير، بل على العكس فإن كل ما يتم لابد أن يوحي بدرجة عالية من

الجدية والتركيز والاستغراق بحيث لا يكاد المشاهد يدرك الدقيق، إلا من خلال التلميحات الواضحة، أو التعليقات، التي يطلقها فنانو البارودي على نحو تلقائي بحت.

والبارودي على وجه العموم واحدة من أقدم الأنواع الكوميدية التي عرفتها البشرية، سواء في تلك المجتمعات التي عرفت التعبير الدرامي المسرحي، أو في الأخرى التي لم تتوصل إليه إلا حديثا. فالجذر الطبيعي لأي بارودي هو في الهجاء الساخر، الذي يعد من خصائص الاجتماع البشري أينما ووقتما كان، فهو النوع الأشمل الذي يمتد بنيرانه ليشمل كل شيء في الحياة، بما في ذلك المعتقدات والاتجاهات السلوكية، وليس فقط الأعمال الجزئية المتمثلة في نواتج الإبداع الأدبي، أو الفني.

وكما أن المحاكاة التراجيدية في شكلها الإيهامي تنحدر من ذلك العنصر الطقوسي التبجيلي القديم، الذي أخذت عنه طابعها الأساسي، المقدس، ومن ثم مهمتها الرئيسية المقدسة «التطهير»، أي الرغبة في التسامي والإعلاء عن طريق الإعلاء من قيمة الحياة نفسها، وفقا للقيم الوجودية الثلاث: الخير والحق والجمال، ومن ثم فالكوميديا تعمل هي أيضا على تحقيق مهمة العلاج التطهيري من المخاوف ـ ولو بطريقة عكسية ـ أي عن طريق الاستهزاء بالموت، والسخرية بمثلث القيم المقلوب: الشر والزيف والقبح. وإذا كانت المحاكاة التراجيدية لحياة الأبطال وآلامهم ومعاناتهم، تقوم بالأساس على تسامي البطل التراجيدي فوق المصيبة، وفوق العيب الكامن فيه، باعتباره شخصا نبيلا، فإن كوميديا البارودي تعاقب أبطالها من أول وهلة، عن طريق فضحهم وتعرية عيوبهم الجوهرية أيا كانت مكانتهم على السلم الاجتماعي، ونحن نقابل النوعين غالبا بالرضا، مادام الأمر في النهاية محض تمثيل، ولا علاقة له مباشرة بالواقع الحي الذي ننتمي إليه، وإلا فسوف يصبح الأمر في النهاية موضوعا للمداولة في ساحات القضاء، دون تلك النهايات السعيدة التي تختتم بها الكوميديا أعمالها عادة.

وقد يرى البعض في المسرح ذاته ـ بصرف النظر عن قيمته أو نوعه ـ تجسيدا طبيعيا لهذا الميل العدواني اللطيف داخل الإنسان، على اعتبار أن الدراما هي فن فضائحي بطبيعتها، بما أنها لون من ألوان التعرية/الكشف العلني لكل ما هو سلبي داخل النفس البشرية. وفي هذا المجال تتقدم الكوميديا الصفوف لتقود بنفسها هذا الميل، وتغذيه ليصبح تهشيما وتحطيما

عليا للشخصيات ذوات الخلل أو العيب الإنساني، ويصبح للقانون هنا وجه آخر هو التحرير الكوميدي، كما يلاحظ فرويد، الذي حرية الطاقة على أن تبدد أثر [illegible] القصة بين [illegible] [illegible] المكبوتة وسلبيتها بلا وعي، [illegible] على هذا [illegible] [illegible] المكبوت باعتباره نوعا من الكثارسيس، ومن هنا تتضح السيكولوجية الاجتماعية للكوميدي كمقلوب، معكوس، الوضع الأوديبي (حسب اقتراح مارتن جروتجان) فالابن هنا [وهو ممثل الجيل الحالي، أو الطبقة الصاعدة] يلعب دور الأب [ممثل المجتمع القديم] بدلا من أن يقتله، بأن ينفي سلبياته، بل ينفيه هو ذاته ويحل مكانه، ويتمتع هو نفسه ولنفسه بممارسة نفوذ الأب ومزاياه... فالكوميدي في جوهره هو معادل فني - اجتماعي لما يسميه فرويد «الأنا الأعلى» أو الرقيب.. ومن يلعب على الخشبة هو «الأنا» ولكن في ملابس مهرج هو «الأنا الأعلى»! بينما يصبح الـ «هو» الغريزي والبدي، والبدائي هو الطرف الآخر في الصراع الدرامي الهزلي، وبكلمات فرويد نفسه فإن الأنا قد يتخذ في حالات الضيق، أو الحصر النفسي وجهة نظر الأنا الأعلى، ومن ثم فإنه قد ينجح - بهذه الطريقة - في النظر إلى همومه العادية، ومشاغله الطبيعية، بشيء من التحرر الرواقي، الذي لا يخلو من نبل وسمو (٥٧).

إن هذا قد يفسر فترات ازدهار الكوميديا، ولماذا ارتبطت دائما بفترات التحول، أو لحظات الاضطراب الحرجة في حياة المجتمعات، فما أنجز من قبل بصورة دراماتيكية مؤثرة على أيدي الأبطال القدامى يعرض الآن بصورة هزلية صاخبة... إنها المحاكاة الساخرة للواقع، والتي تكتسب عمقها عندما تصبح تاريخية، أي عندما يصبح التاريخ، أو الماضي بصفة عامة، هو مادتها... «فلقد كان التاريخ القديم مأساويا طالما كانت سلطة العالم الموجودة من سحيق الأزمان... أما النظام المستعاد الآن فليس بالأحرى سوى ممثل هزلي لنظام العالم القديم، الذي قد مات أبطاله الفعليون...» (٥٨).

وأيا ما كانت الأصول التاريخية التي نشأ عنها الكوميدي، فإن الأرضية الحية التي يتخلق منها النمط الكوميدي بصفة عامة هي التناقضات البشرية التي تزدحم بها الحياة من حولنا مثل التناقض بين الشكل والمضمون، القاعدة والاستثناء، الحياة والموت، الأعلى والأدنى، الأقوى والأضعف، المقدس

والبذيء... إلخ. فالكوميدي مقولة اجتماعية بالدرجة الأولى، مثلما هو مقولة فنية، وعلى هذا فالأنماط الكوميدية تتعدد بلا حصر، وإن كانت تتجدد من مرحلة زمنية إلى أخرى بحكم تلك التحولات الاجتماعية، والانقلابات المستمرة في موازين القيم والتقاليد السائدة. وإلا فلماذا يضحك الفلاحون في زمن الحصاد.؟ أو في زمن الفيضان؟ إنه الجدب الذي كان سابقا مبعث اليأس، وموضوع الخوف والرهبة، وقد أصبح الآن موضوعا للسخرية، لأنه قد هزم كاستثناء عارض في مسار الحياة وقاعدتها الخالدة التي هي الخصوبة والخير، وهو ما يلخصه بروب بقوله: إنه عند التحولات أو الانقلابات الاجتماعية، يمكن أن يصبح كوميديا هذا الذي ذهب بغير رجعة وأصبح ماضيا، غير منسجم مع القاعدة الاجتماعية الجديدة التي يضعها الجانب المنتصر أو الوضع الاجتماعي الجديد [٥٩].

٧ - الكوميدي: النمط - الشخصية

الشخصية المضحكة هي شخصية نمطية بالدرجة الأولى، أو هي شخصية ذات سمات ثابتة على أقل تقدير... تلك قاعدة يعرفها جيدا محترفو الكوميديا، فهي إحدى القواعد التي تؤسس لصناعتها ولتاريخها أيضا، فتاريخ الكوميديا إنما هو سجل ضخم لأنماطها العديدة منذ المهرج الأول وحتى اليوم. والنمط الكوميدي أو الهزلي هو في الواقع شكل محرر لواحد من أشكال السلوك الإنساني في صورته الخام، الخشنة، العامة، وهذا عكس ما تكون عليه الشخصية التراجيدية المعنية بتقديم صورة للإنسان بكامل عنفوانه الفردي المتألق كما يقال.

ولكي يصبح شخص ما نمطا «كوميديا»، لابد من خضوعه لعملية تجريد ذهنية، باردة، تنزع عنه كل ما هو شخصي. ثم تأتي عملية التجسيم الخارجي، التي قد تصل إلى حد المبالغة في بعض أنواع التعبير الكاريكاتيري، بحيث يتحول الشخص إلى نموذج فني مركب، يشير على الفور إلى فئة معينة من الناس، مع التسليم بالفوارق النسبية بينهم، تنتمي بدورها إلى طبقة، أو عصر، أو جنس معين، ومن هنا فالطريقة المثلى لصناعة النمط الهزلي تتمحور حول عزل هذا العيب، أو ذاك من عيوب

البشر، مثل الغرور، أو الحمق... إلخ. ثم استخلاص نموذج منه يمتاز بعموميته، وقدرته على الحركة من موقف إلى آخر، دون أن يفقد شيئًا من صفاته الجوهرية، التي قد لا تجتمع في الواقع في شخص واحد أبدا، فالبخيل مثلا عند موليير أو غيره، ليس فلانا بعينه، وإنما هو البخل ذاته مقطرا، مكثفا على هيئة رجل، ففي هذه التمذجة أو النمطية يبرز عدم التجانس، أو التناقض الكوميدي المخالف للوضع الطبيعي، أو الاعتيادي المتاز بتنوعه، وفرديته.

وهكذا وحين تضيق حدود التنوع بالنسبة للحبكات، والقصص التراجيدية، والميلودرامية، بينما تختلف شخصياتها وتتمايز من حبكة إلى أخرى، فإن الأمر في الكوميديا هو على العكس تماما، فالأنماط أو الشخصيات تظل ثابتة في حين تختلف الحبكات، وكما يقول أ. بنتلي: إذا كانت المأساة تستخدم الأسطورة القصصية، فإن الكوميديا تستخدم الأسطورة الشخصية[٦٠].

ومن هنا نلحظ ـ بصورة جدلية ـ الحضور الشخصي للكوميديان، مهما تنوعت الشخصيات التي يلعبها. وقد كان الهزليون الأوائل في الواقع أشخاصا موهوبين اشتهروا بخفة الظل في ممارستهم اليومية دون أن يتخذوا الفن حرفة لهم، بينما يصبح قانون الاحتراف هو الحاكم لظهور واستمرار كوميديانات العصر الحديث.

وما دام التصوير الكوميدي لشخصية معينة يعمل على تمييزها، أو عزلها باستمرار داخل كادر معين يميل جهة الثبات والمحافظة، مهما بدا من شطحات الخيال التهكمي، فإننا يمكن أن نلاحظ هنا السر وراء ثبات أو تكرار الأنماط الكوميدية الأساسية في الثقافات والعصور المختلفة، فهناك ما يشبه الاتفاق على قائمة العيوب والحماقات البشرية التي تتناولها الكوميديا غالبا بالنقد والتعريض، مهما اختلفت المواقف والأحداث (الحبكات)، وهو ما دعا الفيلسوف برجسون إلى القول: «إننا نشعر في الكوميديا أنه كان بالإمكان انتخاب أي موقف آخر لإظهار الشخصية»[٦١]. ولعل هذه الخاصية بالذات هي ما يفتح المجال لاستخدام تقنية الارتجال، أو التداعي الحر، بصورة واسعة في الأداء الكوميدي خاصة، إذ تبدو كأنها بقية أو أثر دال على الأصل الشعبي الذي لم تستطع

الكوميديا الخلاص منه على مر تاريخها الطويل، فالقاعدة المعروفة في مجال الإبداع الشعبي عموما تؤكد ثبات البنية، مع تغير المضمون حسب حاجة الجمهور المشارك في ملكية الإبداع.

ومن ناحية أخرى فإن ما يتم عزله ليس هو الشخص ذاته PERSON، ولكن السمت، أو الطبع المميز CHARACTER، وهو العيب الخاص الذي يضع الشخص موضوعا للضحك والسخرية، وذلك بوصفه انحرافا مفاجئا، أو استثناء عن القاعدة العامة المقررة للسلوك. ونلاحظ هنا أن الفنان الكوميدي حين يعزل شخصية ما، فإنه يدعونا الى النظر إليها - معه أو من موقعه - من عل، وبشيء من التأمل العقلي، وبقليل من العطف، وليس التعاطف الذي لا مجال لوجوده هنا على الإطلاق، وإلا لتحول الموضوع إلى مأساة، أو ميلودراما، تستدر الدموع بدلا من الضحكات الهازئة.

والخلاصة أن عملية العزل هذه هي ما نسميه بالتنميط، وكما يقول أ. نيكول: «... فالشخص عندما يكون معزولا في الكوميديا فإنه يكون نمطا على الدوام...»[62]، ومن البدهي أن عملية التنميط هذه هي ما يستدعي الضحك لدى الجمهور، نتيجة لما يلحظه من خلل، أو انحراف عن الطبيعة الإنسانية، من خلال السلوك النمطي المتكرر، أو الآلي، الذي يكشف عن عقلية جامدة، وكما يقرر - أيضا - برجسون «فالشخصية المضحكة تكون عادة شخصية نمط... والشبيه بنمط ما مضحك»[63]. ويزيد على هذا أن يبدو الشخص في هيئة من لا يدرك العيب الكامن فيه، ومن ثم فهو يصر على اقتراف الحماقات نفسها في كل مرة. وتلعب السخرية هنا دورها الطبيعي كعنصر تقويم، وإصلاح اجتماعي، بل كعنصر مقاومة أحيانا. فنحن حين نضع سلوكا ما موضع الضحك، فإننا ننال - تلقائيا - من كل الذين لا نستطيع النيل منهم في الواقع، ممن يرتكبون تلك الحماقات المزعجة، كما أننا نطمئن إلى سلامة سلوكنا الشخصي تجاه هذا العيب أو ذاك.

٨ - الممثل الكوميديان

على الرغم من المكانة العالية التي حققتها الكوميديا في سوق الفن، لا يزال التمثيل الكوميدي يعاني حتى اليوم قدرا كبيرا من التجاهل في مجال التعليم التقليدي للفنون باعتباره لونا من ألوان التعبير المنحط، أو السوقي...

إلى آخر تلك الصفات التي ألصقت بالكوميديا منذ أن تجاهلها المعلم الأول (أرسطو)... وإن كان لا بأس من أن نقول إن الخاصية الأولى التي يجب أن يتحلى بها الكوميديان هي خفة الروح، والتي تمنحه القبول الجماهيري، وتلك موهبة طبيعية لا يمكن اكتسابها بوساطة التعلم، مثلها مثل سرعة البديهة، والذكاء الفطري، والطبع الانبساطي المحب للناس... إلخ. من هنا يمكن أن نفهم كيف كانت صناعة أنماط المهرجين، المضحكين، العظام على مدار التاريخ الطويل للكوميديا في المسرح أو في السينما، صناعة حرة، وشخصية بالدرجة الأولى.

لكن ما يحتاج إليه الممثل لكي يلعب الكوميديا هو بالتأكيد شيء آخر غير تلك الوقاحة المتدنية، أو القدرة على كشف الوجه، الكافية لجعل أي شخص عادي مضحكا بين أقرانه، وأيضا لابد من أنه شيء أعمق من مجرد خفة الظل الضرورية - على كل حال - لكل من يسعى إلى موقع قريب من قلوب الناس. والكوميديان الحق هو من يتفهم الضحك بوصفه فعلا إيجابيا، وليس مجرد رد فعل غير عاقل، وأنه فعل هادف لا يسعى فقط إلى ذاته (الضحك للضحك)، ولكنه يعمل على تحقيق أهداف اجتماعية، بل وسياسية، أوسع بكثير مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة (فالدنيا كوميديا لمن يفكر، تراجيديا لمن يحس، كما يقول هوراس).

فنحن إذ نتعاطف مع الممثل الكوميدي، فإننا لا نتعاطف مع الشخصية التي يقدمها الممثل، كما هي الحال في التراجيديا، بل إننا قد نتعاطف مع الممثل ذاته شخصيا في موقفه الهجائي ضد الشخصية، وهذه بالضبط هي أعلى حالات التحقق بالنسبة للكوميديان حين ينجح في إتمام خطة الاتفاق - أو التآمر - مع الجمهور ضد شخص ما يمثله هو، أو يمثله زميل له، وبخاصة في النوع المعروف بالهجاء الساخر الذي لا يصدر إلا عن مشاعر غضب مكتومة لا سبيل إلا لتفجيرها، والذي يهدف بالتالي إلى فضح الشخصية موضوع الغضب، إلى جانب ما يحاول تحقيقه جانبيا من نقد للذات، فنحن لا نفاجأ بالشر منبثقا هكذا من العدم، بقدر ما نساهم نحن في نموه ولو بمجرد سكوتنا عنه، أو عدم قدرتنا على كشف القناع عن وجهه القبيح، وهو ما تقوم به الكوميديا نيابة عنا.

وإذا كان الفن بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، هو مرآة الواقع فإنه من الضروري التأكيد على أن هذه المرآة ليست دائما مرآة مستوية، تعكس صورة مطابقة للأصل، أي صورة طبيعية. بل يمكن أن تكون مرآة محدبة تعمل على تكبيره وتضخيمه إلى أقصى حد، أو مرآة مقعرة تعمل على تشويهه وإبعاده مثلما يكون الأمر عادة في النوع الكوميدي، ومن هنا فإن النظر إلى أنفسنا في مثل هذه المرايا اللعوب، الساخرة، لابد من أن يستثير الضحك. ومن هنا تبدأ أولى صعوبات الفنان الكوميدي حين يجد نفسه فجأة على عداء مع كل من يعرض لهم تلميحا، أو تصريحا، وهكذا تبدأ قائمة الاتهامات الموجهة إلى الكوميدي، بالربط بينه وبين الضحك الذي لا يرى فيه صفوة المجتمع سوى رد فعل غريزي غير متعقل يؤدي إلى تشويه صورة الشخص الضاحك وصوته، تماما مثلما يفعل المضحك بنفسه، ومن ثم فلم يواجه سلوك إنساني ما واجهه الضحك قديما من تحقير وإهانة، سواء من جانب الفلاسفة والمفكرين، أو من جانب رجال الدين أو السياسة!

لكن الضحك بصفة عامة موهبة إنسانية، ومن ثم فقد تجد أحيانا تفسير عدم القدرة على الضحك في البلادة وقسوة القلب، بل وفي الشر وفساد الطوية أيضا... فالناس غير المؤهلين للضحك ستجدهم مقصرين في أي علاقة أخرى، ومن هنا فقد يصبح الضحك سلاحا جبارا في أيدي الفقراء ودعاة الحرية في كل مكان وزمان، وهل كان هناك سلاح أمضى منه للهجوم على المستبدين والظالمين والمستغلين بصفة عامة؟ وليس بمستغرب إذن أن يكون الكوميدي هو الأداة التي توسل بها برخت(*) لإحداث أثر التغريب في مسرحه الملحمي لفضح المعاناة التي يعيشها أبناء الطبقات المقهورة تحت نير الاستغلال، أو التقنية التي لجأ إليها أصحاب مسرح العبث للكشف عن فساد الوجود وعبثيته.

والغريب أن من يتناولهم التشخيص الكوميدي بالتعريض هم في الأصل بشر ممن يفتقدون موهبة الضحك! فهناك أكثر من مهنة عازلة تصد أصحابها عن موهبة الضحك، وهو ما يكمن في خصوصية تلك المهن التي تطبع أصحابها بشيء من السلطة، وهو ما ينتسب إليه الموظفون

(*) برتولت بريخت، رجل المسرح الألماني (شاعر وكاتب ومخرج ومنظر مسرحي ...) كان له أكبر التأثير في المسرح العالمي بمسرحياته الأولى وبمنهجه الخاص في التمثيل والإخراج (التغريب) بمناهضة التقاليد الأرسطية في الدراما

البيروقراطيون والمعلمون القساة الملتزمون، ومن ثم فإن هؤلاء لا يتقبلون بالمرة أن يكونوا هم بالذات موضوعا للضحك، فهذا شيء يخل بالهالة الأسطورية التي تمنحهم إياها وظيفتهم. وهكذا على العكس من كل المقولات المثالية الظالمة بحق الكوميدي والضحك، ووفقا لقانون الطبيعة، سيبقى الضحك هو علامة الفرح الإنساني الخاص، وهو الإشارة الواضحة إلى عشق الحياة، وصفاء الروح(*).

ويثير البحث في الكوميدي التساؤل حول الازدواجية القائمة بين نوعين من الممثلين، وهي ازدواجية قد لا تتضح في سياق التعامل النقدي السطحي مع قضايا الممثل العربي مثلا، بينما تبدو تلك المشكلة بصورة واضحة في التراث النقدي الغربي، وهي باختصار مسألة الفرق بين الممثل أي ACTOR وترجمتها الحرفية فاعل، وبين اللاعب أي COMEDIAN (كوميديان). فالممثل هو ذلك الفنان القادر على تجسيد الشخصية الدرامية الفاعلة في المسرحية. أما اللاعب، أو الكوميديان فهي تسمية تصلح لإطلاقها على أي مؤدٍ (بمن في ذلك الشخص المتصنع الذي يحاول إخفاء جوهره أو حقيقته باستظراف) أو على المهرج. من هنا فإن الممثل هو المختص والملتزم بدراسة وتحليل الشخصية والمسرحية من أجل الدخول إليها، إذ لا تكفي موهبته الخاصة في الدخول إلى عالم التجسيد الدرامي دون وعي ومعرفة لا تنقطع بمتطلبات فنه. أما الآخر - الكوميديان - فيكفيه مجرد فكرة أو حتى نكتة ليحولها فورا، عن طريق نشاطه الجسدي وبديهته الحاضرة دوما، إلى فصل مضحك، ومن ثم فإن خفة الظل والقدرة على إبداع النكتة أو (الإفيه) هي فقط ما يكفيه.

والممثل هو من نراه في الحياة شخصا مختلفا عن ذاك الذي رأيناه على الخشبة، بينما يكون الكوميديان هو هو في الحياة وفي الفن، ويلخص لوي جوفيه هذا الأمر بقوله: إن الممثل يسكن الشخصية، أما الكوميديان فمسكون بها! ونضيف هنا أن الشخصية التي يسكنها الممثل هي على الدوام متغيرة من حكاية إلى أخرى، بينما الشخصية المسكون بها الكوميديان هي شخصية واحدة لا تتغير. وهو ما يشير إليه سارتر بقوله

(*) والمثال الأكثر وضوحا هنا هو [illegible] الشهيرة حيث [illegible] الشخصية المعلم المتجهم القاسي [illegible] شخصية بابا [illegible] ونقاء [illegible] أيضا!

إنه: «... يجب التفرقة بين الممثل L'acteur واللاعب Comedien فالممثل مصطلح يتعلق بالأشخاص الفاعلة في المسرحية، ومن ثم بالشخصيات التي تمثلها ... أما اللاعب فيتعلق بالمهنة»[16]، مهنة العرض. فأي لاعب - كوميديان هو ممثل بالإمكان، في حين أن أي ممثل لا يكون كوميديانا بالضرورة.

ولعله من الأفضل هنا أن تقارب بين معنى التمثيل PLAY، أو لعب الأدوار في أوسع معانيه، ومفهوم العرضSHOW، أو الأداء PERFORMANCE، الذي يتسع لاحتواء فنون السيرك والباليه والرقص، عموما، والحفلات الموسيقية (الكونسير) جنبا إلى جنب مع المسرح الدرامي، بينما يمكن حصر الوجه الآخر، أو المعنى المقصود بكلمة ACTING، في عملية الأداء الدرامي للأدوار، والشخصيات المعينة والمرسومة وفق مخطط معين. ففي هذه المقاربة تأكيد أولي على ضرورة الفصل بين الجانبين المتداخلين، المتناقضين، في عملية توصيف الممثل، أي الجانب الغريزي العام من ناحية، والجانب العقلي المنهجي، أو الاحترافي بالمعنى الأكاديمي، من ناحية أخرى، لكن هذه قضية أخرى تحمل مفارقة جديدة بين نمطين من الأداء، هي نتاج الفصل النظري، التاريخي، بين النوعين الدراميين الأصليين، التراجيديا والكوميديا. هذا الفصل النوعي الذي اكتسحته رياح التطور البشري، مع ميلاد النوع الأكثر حضورا في المسرح الحديث، أي التراجيكوميدي، أو الكوميديا القاتمة.

3 الممثل... أساطير التحول والتجسيد

ماورائية الفعل التمثيلي

البدهية الأولى - إذن - التي يضعها أمامنا المفهوم الفني المركب للفن المسرحي بعامة، والفن التمثيلي بخاصة، هي الازدواج، وهي الصفة التي تمتد لتشمل كل شيء فوق خشبة المسرح أو داخل إطار المشهد التمثيلي، بما في ذلك الزي المسرحي، والمنظر التشكيلي الدرامي، وقطع الإكسسوار (الأغراض المسرحية)... ففوق خشبة المسرح تكون كل الأشياء في حالة تحول دائم ومستمر ما بين طبيعتها الأصلية/الواقعية ووظيفتها الجديدة في سياق الحدث الدرامي الافتراضي.

فالأصل في حرفة الممثل هو فعل مفارقة الشخص لذاتيته، والدخول في إهاب شخصية أخرى، وهذا لا يكون إلا من خلال التحول عن ذاته، وتجسيد حياة «ذات» أخرى بالقول والفعل معا، وهذا تعبير واضح عن جوهر المسرح، أي الحوار الدرامي، أو الصراع، بين

«إن دراسة فن العرض تتضمن البحث في أمرين متقابلين مهمين: فهي تقودنا أولا إلى استكشاف كيفية تحول الخيال أو ما يفوق الخيال إلى واقع (أي التجسيد incarnation، أي تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان حي ملموس)، وهي تدفعنا ثانية إلى استكشاف العلاقة بين الواقع والصور المختلفة التي نعرضه من خلالها (أي التحويل transmutation: تحويل النص المطبوع إلى عرض)»(1)

ج. هيلتون

الأزواج المتناقضة التي لا تكف عن التحول والانقلاب، فالشخصية المكتوبة لا تلبث إلا أن تتحول إلى أخرى ناطقة، ثم تعود لكي تنام من جديد في محبسها الورقي، حتى يبعثها ممثل آخر إلى الحياة، وهكذا الحال مع الممثل الذي لا يفتأ يتحول من شخصيته الذاتية إلى الشخصية الدرامية ويعود ليكرر كل ليلة العملية نفسها، ولكن هل يبقى هو نفسه بعد كل ليلة عرض؟ وهل تكون الشخصية هي هي في كل مرة يقدمها، أم ينالها شيء من التغيير؟

فإذا حاولنا الأخذ بما يشير به علينا علم نفس الإبداع من مؤشرات خاصة لتحديد طبيعة الاستعداد التمثيلي أو الموهبة المسرحية، فقد نجد بعض المؤشرات الدالة. ومن ذلك ـ مثلاً ـ المؤشران الأساسيان اللذان يقترحهما أ.روشكا : «...أولا : مؤشر داخلي ويتضمن النشاط الاستبطاني، أو التمثل الداخلي لمعطيات الدور (من تصورات ومعاناة داخلية وتقمص للشخصية عن طريق تحويلها للذات)... ثانيا: مؤشر خارجي ويتضمن القدرة على التعبير والتجسيد المسرحي (من إشارات ووضع معين وحركات وأداء صوتي)» [٦٤]. وقد لا نستطيع القبول بسهولة بتلك الحدود التقنية الضيقة، انطلاقا من أرضية الدراما، شديدة الاتساع والغنى، التي تمنح عمل الممثل ذلك الامتلاء، وتلك الاستدارة، ومن ثم التركيب والتعقيد الذي يفترضه إبداع المؤلف الدرامي، وبالتالي فإننا لن نكتفي بهذا التحديد المختصر لمصطلحي: التحويل والتجسيد، ولكن سنحاول البحث في سلسلة المعاني المتصلة بهما، حتى لو خرج بنا البحث إلى ما وراء الظاهر والملموس، أي إلى عالم الخيال وما وراء الخيال.

إذا كان الاستبطان، أو التحويل للداخل، يمكن أن يكون هو المرادف لمصطلح المعايشة، عند ستانسلافسكي، وذلك بوصفه فعلا إبداعيا، يحتوي البذرة الأصلية للتخيل، إلا أنه يبدو كوجه العملة الذي لا يتحقق له الاكتمال من دون ضده، أو ـ طبقا لمنطق المفارقة ـ لا يكون له «معنى» درامي إلا بوجود قرينه... الوجه الآخر للعملة: التجسيد، أو الاستظهار للخارج. فالفعلان معا متلازمان تلازم التغيير والثبات، الإيجاب والسلب في دائرة الفعل التي لا تنقطع في حضور الموصل الجيد، أي الممثل الذي يجب أن يقدم نفسه كاملة روحا وجسدا على منصة العرض.

ولعل في هذه الازدواجية التي يفرضها عمل الممثل، ما بين التحويل والتجسيد، بقية من بقايا الارتباط القديم بين التعبير التمثيلي والطقوس الدينية، حيث نلحظ وجود نوع من التلازم بين كل من الحلول والتجسد incarnation - بالمعنى الصوفي - التي تمثل ركنا جوهريا من أركان الاعتقاد الديني منذ القدم، وهي أيضا ما جعل من التمثيل جزءا متمما لطقوس العبادة المصرية القديمة، والطقوس الدينية الإغريقية، وفي الدراما الكنسية في العصور الوسطى، كوسيلة متميزة للحضور المتجسد للإله، أو لتجليه TRANSFIGURATION، عبر الوسطاء من الكهنة المبلغين. وبالمثل «وكما يقال عادة، فإن وجودا آخر هو ما يبعث في الممثل، يحوله، بحيث لا يعود يملك نفسه. فهو مسير بفعل قوة ما أخرى غامضة، ومن هنا تأتي الأسطورة الرومانتيكية عن الممثل [الممسوس] لدى أولئك الذين لا يفرقون ما بين المسرحي والحياتي...»(*)(٦٦).

والتجسيد reincarnation هو - أيضا - شرط اكتمال معادلة الحوار الدرامي بين القوى، أو الكيانات المتصارعة، عكس ما يمكن أن يتم لو اكتفينا بآلية التحويل فقط، حيث لن يتعدى عندها ما يفعله الممثل أن يكون مجرد حالة تأمل باطني أو بتعبير أكثر مسرحية، مونولوجا داخليا، وحيدا، ينتمي أكثر إلى عالم أحلام اليقظة، أو التأملات الشاردة، تلك التي قد تجد في الشعر خاصة، والكتابة الأدبية عامة، تجليها الأكثر ملاءمة من فضاء العرض الدرامي المفتوح، الذي يظل فارغا، صامتا، حتى لحظة التجسيد الإبداعي:

1 - التحول... احتماليات المعنى

التحول، لغويا، هو تفعيل الحال المفردة: قلبها أو تغييرها من حال إلى حال، ولعله مرتبط أيضا بـ «المحاولة»، أي الرغبة في تحقيق شيء... كما يرتبط بالحيلة، أو طريقة الوصول إلى الشيء؛ وهي في مجالنا هذا ترجمة

(*) وقد سنحت لي شخصيا أكثر من فرصة لمشاهدة هذا التأثير الخاص للممثل على نوعية معينة من الجمهور، كانوا من سكان القرى البسطاء، الذين تصادف أنهم يشاهدون العرض المسرحي الحي لأول مرة في حياتهم، ومن ثم تكررت مداخلاتهم في سياق العروض، بل وصل الأمر أحيانا إلى اعتدائهم على الممثلين الذين يلعبون شخوصا سلبية لا تعجبهم، كان هذا من خلال سلسلة من عروض مسرح الجرن في القرى المصرية منذ عام ١٩٨٢ حتى العام ١٩٨٧. وهناك العديد من الأمثلة على مثل هذه الحالات المرتبطة ببدايات المسرح المصري عموما (مسرح يعقوب صنوع) والمسرح العربي بصفة عامة.

لأكثر من كلمة(*)، مثل TRANSFORMATION بمعنى الانتقال من شكل، أو حال إلى آخر (والتي قد تستخدم أيضا للإشارة إلى الشعر المستعار، في شبه إحالة مستترة إلى معنى التنكر) أو كلمة TRANSMUTATION، وهي كالسابقة كلمة مركبة من مقطعين، وبالمقطع البادئ ـ TRANS نفسه الذي قد يأتي بمعنى الغشية، أو التجلي، تماما كما يأتي هنا بمعنى عبر، ما وراء، مفارق، إلى شيء آخر من الجنس نفسه، وكسابقتها أيضا تحمل الكلمة TRANSMUTATION غير معنى، من بينها الإشارة إلى العملية الخيميائية القديمة، التي يقصد منها تحويل المعادن الأصلية مثل النحاس والحديد، إلى فضة أو ذهب(**). وهكذا فإن معنى التحويل هنا يبدو أكثر تعقيدا من مجرد الانتقال الظاهري من صورة إلى أخرى، وهو معنى يحمل في ذاته عنصر المفاجأة أو الإدهاش على نحو ما.

وهناك الكلمة/المصطلح METAMORPHOSIS، التي قد تبدو بعيدة عن المعنى المباشر، فهي تختلف عن الكلمتين السابقتين سواء من حيث المقطع البادئ، أو من حيث تعدد الدلالات التي تحيلنا إليها، والتي تعطي التحويل وجوها غامضة، ولكنها مركبة (مثل وجوه الكائنات الخرافية) لتسبغ عليه بعدا أسطوريا، ميتافيزيقيا، بما قد يلوح ـ مثلا ـ من صلة لها بتسمية MORPHEUS إله الأحلام عند الإغريق، وما يتبع ذلك من تضمينات ذات صلة بعالم الخيال وما وراء الواقع ـ فالفن قد لا يكون، في الحقيقة، إلا تنقية وتهذيبا لأحلامنا في المنام واليقظة، كما يرى فرويد مثلا ـ هذا بالطبع علاوة على صلتها بالكلمة الأقرب إلى النوازع الإبداعية بصفة عامة، وهي المجاز Metaphor الذي رأى فيه أرسطو علامة العبقرية. ونحن نعلم المكانة التي منحتها الإنسانية للتحويل، أو التناسخ

(*) لعل القارئ العربي الكريم يتفهم حاجتنا الملحة إلى تتبع مفارقات الترجمة اللانهائية ما بين اللغات الأوروبية والعربية، فنحن في النهاية نأمل في حسن ظنه وتشوقه وتلقيه من حقيقة أنه يواجه خليط من قراءة عربي منقول فعلا قد يكون تفسيرا في كثير من الأحيان، وقد تمت عملية النقل هذه عبر أشخاص، وطرق مختلفة، مما أدى بالتالي إلى تعدد، وإن لم التفسيرات والتأويلات النقدية لمفردات هذا المولود الهجين، علاوة طبعا على بعض التحويرات التي قام بها بعض المترجمين غير المتخصصين في مجال المسرح مما وسع شقة خيانة الترجمة التي قال بها بارت.

(**) الخيمياء ALCHEMY: علم قديم يصنف ضمن العلوم الزائفة، وقد قام على أساس من نظرية العناصر الخمسة (الهواء، الماء، التراب، النار، الفضاء الناري) المكونة لوحدة الوجود، وهي النظرية التي كانت رائجة في الحضارات الشرقية القديمة... علاوة على الاعتقاد في إمكان التأثير في الأشياء بوساطة التحويل العكسي أو التضاد بين القوى: الحار والبارد، الرطب والجاف، السالب والموجب، المذكر والمؤنث... وقد تمكن فلاسفة العالم القديم ـ بفضل هذه النظرية ـ من الربط بين العناصر والكواكب والمعادن.

REINCARNATION (التجلي - التقمص) بمعناه الأسطوري في الفكر الديني والفلسفي أيضا في العصور القديمة، بل إنه يمكن القول إن التطور العلمي الحديث، الذي قام على أساس موهبة الابتكار الفردي، يدين لهذه الرغبة الإنسانية في التحول بالكثير، بداية من علوم الحياة: مثل الكيمياء وأخواتها، إلى العلوم الإنسانية، حتى علوم الفلك والفضاء، وانتهاء بالكمبيوتر!

وفي التراث العربي الوسيط يقول الدواني: «... إن التناسخ ينقسم إلى نسخ [من إنسان إلى إنسان]، ومسخ [إلى حيوان]، وفسخ [إلى نبات]، ورسخ [إلى جماد]»(*)(٦٧)، وفي اللغة العربية تأتي كلمة تناسخ بمعنى تقمص، وهو المصطلح نفسه المستخدم لغويا في الفن التمثيلي العربي، فيقال تقمص أي لبس القميص، وتقمصت الروح: انتقلت من جسد إلى آخر، وعلى هذا فإن التحويل، أو التقمص، هو فعل الروح، ونشاطها المتميزة به في عُرف المؤمنين بخلودها وفعاليتها في حياة المخلوق البشري.

ولعل كثيرين من المشتغلين بالمسرح اليوم يوافقوننا الرأي على أن فكرة المسرح ذات الجذور الإغريقية لم يكن لها أن تولد إلا في ظل اليقين الراسخ لدى الإغريق، المؤمنين بمبدأ وحدة الوجود، بضرورة التحول، أو التغير. فالاحتمال هو الضرورة القصوى، ولعله الضرورة الوحيدة، إذ «لاشيء ثابت سوى التغير». والتراجيديا - طبقا لمعايير أرسطو - لا تصور لنا إلا أفعال التحول، أي تلك الأفعال التي يتحول بها الأبطال من حال السعادة إلى الشقاء، تبعا لمشيئة علوية تمليها ربات القدر، ناهيك عما يعنيه نشاط الفعل المادي ذاته من تحول من حال إلى حال، وليس هذا بعيدا - بالطبع - عن تلك الصور الآسرة، المركبة للآلهة الإغريقية، حيث تبدو التحولية هنا نتاج ممارسة طبيعية تماما كما هي نتاج عقيدة إيمانية. إحيائية، تتجلى في المسائل الاعتيادية الصغرى تجليها في القصص والأساطير والفنون التقليدية، وحيث قد تستعمل هنا أيضا وسائط العرض المعتادة نفسها حركةً وموسيقى وشعراً.

(*) النسخ هو ما يعتقده الدروز وبعض المذاهب الأخرى. أما المسخ فهو ما يعتقده الهنود إلى جانب اعتقادهم في النسخ - ومن ضمنه المسخ أيضا - الذي يستعمل على سبيل المجاز. والرسخ هو ما كان يعتقده قدماء المصريين إلى جانب كل من النسخ والمسخ. (انظر: أمين ظاهر - التقمص).

٢ - التحولية... ومفهوم الطاقة الحيوية

تضع الفرضية السابقة أيدينا، على البعد «الماورائي»، أو الروحاني إن شئت، في الفن التمثيلي الذي يميزه عن حرفية النسخ المباشر عن الواقع. وهو البعد الرابع الذي يحيط بظلاله كل ألوان الإبداع الفني بصفة عامة، الذي قد يسميه البعض بروح الإلهام، باعتباره ينبوع الطاقة الحيوية، طاقة التعبير التي يتغذى عليها النشاط الفني. بينما قد يرى البعض الآخر أن هذا هو نفسه المقصود بقوة الحضور التي يبدأ منها التمثيل. والحضور Presence ليس معناه فقط واقعة الوجود هنا، أو هناك... ولكنه مسألة تتعلق بما وراء هذا الوجود المادي/الظاهر، إذ يتوقف على قدرة المرء على مفارقة ذاته، أو تجاوزها في اتجاه الآخر في سياق العملية التواصلية أيا كانت.

فإذا كنا قد أقررنا أن كل إنسان هو ممثل بالطبيعة، يتقمص ويلعب الأدوار المختلفة، المقررة في الحياة اليومية، كنوع من المسايرة، أو التحايل، أو التكيف مع الآخر... إلا أنه من المدهش دائما الوقوف عند تلك الحالة الفريدة التي تصبح فيها هذه الطبيعة، أو الغريزة الأساسية، نشاطا فنيا مؤثرا بذاته. وإنها لمفارقة مدهشة حقا أن يظهر من بين الناس شخص ما يتمتع بقدرة خاصة على التأثير في الآخرين... إذا تكلم أنصتوا، وإذا نظر بعينيه تحولوا جميعا كالمسحورين وراء نظرته، فإذا تألم بكوا لألمه، وإذا غمز أو سخر من أحدهم ضجوا ضاحكين... فما تلك القوة السحرية التي توهب للبعض، والتي لا تخص الممثلين وحدهم، بل تراها لدى غيرهم من الزعماء، والقادة، والخطباء، والدعاة فيما يعرف بالكاريزما[*]؟ وبالطبع فقد لا نجد إجابات حاسمة هنا، فبسبب الطابع اللاعقلاني للكاريزما، وللأحكام الجمالية على السواء، فإن هاتين الظاهرتين لا تذعنان تماما لتطبيق المنهج العلمي[٦٨].

قد تبدو هذه القوة (المغناطيسية) كتأثير خاص لجمال الوجه، أو الملامح الخارجية للشخصية، كما هي الحال لدى أصحاب الاتجاه الرومانتيكي مثلا، حيث تستقر الصور النمطية الأخاذة للفتى الأول، والفتاة

(*) الكاريزما charisma تعني جاذبية شخصية أو سحر ... أن تكون كاريزميا معناه أن تمتلك جاذبية خاصة ترتبت بالأساس على القوى التأثير الذي سواء أكان مرجعها في الصلات الشخصية الحميمة، أو أمام الحضود الهائلة من البشر. (انظر: كيث سايمنتن: العبقرية والإبداع والقيادة، ص ٢٩)

الأولى، فيما يعرف بالـ sex appeal، وكأن سحر الشخصية وجاذبيتها ينبعان فقط من الشكل الخارجي، وكما يقول فرويد: «فإن الإثارات الجنسية التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية تجد لنفسها تحولا واستخداما في مجالات أخرى... [بحيث] تصبح هذه الإثارات المفرطة مصدرا من مصادر الإنتاج الفني...»[٦٩]، وهو ما يصدق في مجال العرض التمثيلي على الممثل المبدع، وعلى المتلقي في آن... فلكي يكون هناك فن - كما يقرر نيتشه - فما لا غنى عنه وجود شرط عضوي أولي هو الانتشاء. ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية، أولها انتشاء الإثارة الجنسية، وهو أقدمها وأكثرها بدائية...»[٧٠].

ومن ثم لا يبدو من الغريب هنا أنه إذا كان لابد للممثل من الحضور بجوار الموهبة الأساسية، وأن هذا هو ما قد يغلق الباب في وجه الكثيرين من الطامحين في العمل كممثلين... إلا أن هذه الخاصية نفسها تصبح لدى أصحاب هذا الاتجاه هي الباب المفتوح الذي تعبر من خلاله الممثلات - بصفة خاصة - إلى عالم الفن لمجرد كونها امرأة أولا، ثم لكونها جميلة أو جذابة أو رشيقة... فالمرأة باهرة الحسن تكون هي النموذج الطبيعي للجاذبية الشخصية، إذ يكفي ظهورها فوق المنصة أو على الشاشة لضمان استحواذها على الجمهور المتعطش، وما إن يكن هذا الظهور مرتبطا بأدوار مثيرة عاطفيا أو جنسيا حتى يكون الشرط قد اكتمل لحصولها على مبرر الاستمرار، والجماهيرية لفترة لا بأس بها[*]... فإذا ما وصل الحديث إلى الإمكانات، أو الأدوات الفنية الأخرى، التي يتوسل بها الممثل لأداء دوره مثل ملامح وتعبيرات الوجه، والحركة التعبيرية لليد، وباقي لغة الجسد، ومثل طبقات الصوت المختلفة، فإن الفكرة نفسها تتكرر حين تتقدم الأنوثة كحالة وجودية، لتعمل تأثيرها الخاص على حساب الأثر الفني التعبيري، في حين تظل نادرة تلك الأسماء من الممثلات، اللواتي استطعن تحييد التأثير الأنثوي، للوصول إلى الدرجة نفسها التي يقف عندها الممثل الرجل، عاريا إلا من موهبته، أو

(*) و تاريخنا السينمائي والمسرحي حافل بالعديد من الأسماء النسائية التي ظهرت واشتهرت دون أدنى موهبة: مثل كثيرات من الراقصات والمطربات، وملكات الجمال في حين تميزت ممثلات بمواهبهن الساطعة التي كانت تكفي لتحجب ما هو أشرى [illegible] فهن تستحق ما هو عن إبداعي إلى الدرجة التي [illegible] عليها كونهن نساء، ولا تستطيع إلا أنها قدمته عملا من أدوار [illegible] حتى لو أصبحت هذه الأدوار [illegible] أو بعضها [illegible] من بهجة الجسد خلال رقصة أو أكثر، أو من حلاوة الصوت عبر أغنية أو أغنيتين.

قدراته الفنية، لتصبح أي ممتهن مجرد إنسان يؤدي مهمة تجسيد شخصية ما، قبيحة كانت أو جميلة، شريرة أو طيبة، ذات عاهة أو تشوه ما، أو سليمة... ومن الصحيح أن الكلام نفسه قد يصدق على الممثل الرجل في بعض الحالات، وخاصة في أدوار البطولة (أو الفتى الأول)... إلا أن خصوصية الوضع الأنثوي تبقى هي الأكثر بروزا.

فتأثير الشخصية الكاريزمية يمكن أن يكون نابعا أيضا من نبرة الصوت، وطريقة النظر، وحركة اليد، والمشية، وغيرها من اللفتات والإشارات التي تتمايز من شخص إلى آخر... تماما مثلما يمكن أن يكون نابعا من الملامح الداخلية للشخصية، مثل الذكاء، سرعة البديهة، روح الفكاهة، وصلابة الإرادة... وهو التأثير الذي يدركه الناس من خلال عمليات التواصل الطبيعي فيما بينهم، بوصفه نوعا من الإثارة، أو التعاطف، أو العشق عن بعد، ومن أول نظرة... فكما يقول بنتلي: «ليس الحضور مجرد أن يُرى الممثل، أو يُسمع... الحضور هو أن يُحس... ومن ثم فالتمثيل يبدأ من واقع هذه القوة ويصبح ديناميا باستعمالها، والحالة القصوى لاستعمال كهذا هي أن ينوم جمهوره مغناطيسيا بالفعل...»[٧١].

ومن جهة أخرى فإن مفهوم الحضور هذا يرتبط بمفهوم آخر أقل استخداما في مجال التمثيل (وبخاصة في المسرح الغربي)، وهو الطاقة الحيوية بمعناها الواسع، وليس بالمعنى الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية... فإذا كان حضور الممثل تعبيرا عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه، فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تتخذه هذه القدرة، حيث يمكننا أن نتتبع خلف هذا المفهوم الجذور الأسطورية، والميتافيزيقية، لوجود الإنسان كعضو في جماعة، فالمصريون القدماء - مثلا - اختصوا جزءا أساسيا من أجزاء الكيان البشري بموضوع الطاقة، أطلقوا عليه تسمية الكا (بجوار الروح - با، والجسد - خا)، وكأنما هي النفس الناطقة، أو العقل، عند المتأخرين من فلاسفة الحضارات الأخرى، وقد رسموها على صورة ذراعين مرفوعتين، بمعنى الحماية أو العناق، ومنحوها صفات ووظائف متعددة أهمها الحيوية الجنسية، حيث يمكن أن ندرك الجذور الميتافيزيقية لوجود الإنسان برمته. وإعطاء الطاقة الحيوية للممثل بُعدها الميتافيزيقي، قد يثير الكثير من

الأسئلة حول ما نتصور أنه أبدي، ثابت من قواعد الفن المسرحي، خاصة تلك المرتبطة بالقوالب الخارجية، والذهنية، الجامدة المعتبرة مناهج لتعليم وتدريب الممثل بوساطة الحفظ والتلقين، دون مغامرة الدخول إلى عوالم النفس المجهولة، والبحث في الروابط الخفية التي تجمع الإنسان/الممثل إلى بقية عناصر الكون الطبيعي وفوق الطبيعي.

فالطاقة - بمعنى ما - هي إرادة الفعل، التي تقرر إرادة التعبير أولا، ثم هي الفعل نفسه تاليا(٧٢). فهي الرغبة الصادقة والاستعداد العميق لأداء فعل معين، بحيث يخلو الجسم والروح من أي مقاومة تعيق الأداء، ومن ثم يصبح المجال مفتوحا لاستحواذ المتلقي داخل هذه الحالة المركبة (وكما يقول الرواد دائما: ما يخرج من القلب يصل إلى القلب)، وهو مفهوم قريب من التصور الإسلامي لمعنى النية - تصف الإيمان (ما وقر في القلب)، الذي لا يكتمل إلا بالعمل/الفعل، وهذا ما جعلنا نربط بين هذا المفهوم والميل إلى الفعل فيما سبق، فأيا كانت نسبة الحضور التي يمتلكها الممثل، فإنه يحتاج - عند الحد الأدنى - إلى الإمساك بطرف هذا النوع من الطاقة التواصلية فيما بينه وبين جمهوره (مجرد القبول على الأقل)، وإلا فسيصبح وجوده ثقيلا على نفس المتلقي مهما بالغ في تجميل ذاته، أو في استخدام تقنيات تمثيلية حرفية مؤثرة.

وأخيرا يبدو أن هذه القوة الغامضة ترتبط من جهة ما بتلك الحقيقة، أو البدهية، التي يكرسها النقد الأدبي خاصة، والتي تتمثل في أن الممثل (وخاصة فيما يتعلق بالنجوم) يستمد قوته من لعب أدوار البطولة، أي من قوة مركز الشخصية التي يؤديها. فالبطل هو قوة الموضوع المحققة في الدراما، وهو العمود الفقري لأي قصة أو حكاية، فهو من تنتظم حوله، ولأجله، كل الأحداث، وبالتالي الشخصيات الأخرى كافة، ولكن هذا لا يلغي الأهمية القصوى التي منحتها تكنولوجيا الاتصالات الإعلامية الحديثة لعملية صناعة النجم (في أغلب المجالات، وليس في المجال الفني وحده)، بداية من الأساليب الصحافية التقليدية المعروفة: مثل الأخبار اليومية واللقاءات المتكررة، وحتى البرامج التلفزيونية المفبركة، وزوايا التصوير، والملابس والماكياجات، وانتهاء بالإشاعات، ففي ظل ما عمل الإنسان على ترسيخه من قواعد وأعراف

وتقاليد تنظم سلوكه اليومي تشكلت تلك القوة الغامضة، التي لا تكف عن النمو بصورة رهيبة في الحياة الإنسانية الحديثة، فيما نعرفه اليوم باسم قوة الرأي العام(*).

٣ - التجسيد... راهنية الفعل

لا يعود مصطلح التجسيد إلى الاشتقاق اللغوي (الواضح في اللغة العربية) فقط، بقدر ما يعود إلى ارتباطه بحالة التقمص، فالجسد كما رأيناه هو قميص الروح - وفق مبدأ التناسخ، أو التحولات - وإن كان مصطلح التجسيد يُعبِّر - من ناحية - عن واقعة الحضور المادي للشخصية الدرامية بوساطة الممثل، سواء أكان هذا فوق خشبة المسرح، أم أمام عدسات الكاميرا. فهو - من ناحية أخرى - ما يملح الممثل براءة الاختراع للشخصية التي يؤديها كعملية إبداعية، ومن ثم فهو مصداق النجاح، الذي يمنحه الغبطة العظمى في عمله - فضلا عن تصفيق الإعجاب طبعا - إنها غبطة العرض الجسدي SHOWINESS التي ينتشي بها وجود الكائن الحي، ويتألق بين أقرانه، تماما مثلما يشعر الأطفال أمام ذويهم في مراحل تحولاتهم من الحبو إلى المشي، أو من الحلم إلى البلوغ. فوجودك في العالم يعني أن يكون لك جسد... أن تتجسد - كما يقرر ج. مارسيل - فهل يصدق هذا على كل عرض جسدي يقدمه مؤدٍّ ما؟

فالرغبة في أن يعرض الإنسان نفسه TO-SHOW-OFF أمام الآخرين، والتي عاشت عهودا طويلة تحت عباءة الفعل المقدس، قد تبدو - أيضا - ظاهرة مرضية! تنطوي على ما هو غير لائق اجتماعيا، وغير صحيح عقليا... مما يجعلها أكثر مطابقة للمسرح [٧٣]! ففي قبولنا واستمتاعنا بعرض أنفسنا علانية - ولو من خلف قناع الوهم بأننا هنا الآن لسنا نحن بل شخوص آخرون - بعض من الشطط والمغامرة بسمعتنا ومكانتنا الاجتماعية، خاصة أن الدراما قد عملت منذ نشأتها على تصوير الفردية المجرمة من خلال تصويرها المأسوي للخطيئة، أو حتى من خلال تصويرها الهزلي للحماقات البشرية الصغيرة التي لابد من عبورها، أو تجاوزها.

(*) وفي هذا المجال تظهر على الساحة السياسية ولدينا أمثلة كثيرة على أهمية الصناعة الإعلامية للبطل النجم، التي قد تحوي على قدرة الصناعة الدرامية لحقيقية لبطل آخر (ولعل الأمثلة الأكثر بروزا هنا في زعماء القرن العشرين من هتلر حتى ستالين، وكذلك عدد من الزعماء العرب (المترجم).

علانية، لابد لها من فاعل يقترفها - رمزيا - استجابة للعنة مصيرية، ينتقل بها من حال الجهالة إلى المعرفة، ثم يحق عليه العقاب ومن ثم الندم المرير! ومن ثم قد يقع الممثل هنا موقع الضحية، أليس هو الفاعل الذي يقترف - رمزيا - تلك الجرائم، أيا كانت، استجابة لتلك اللعنة الغامضة، والتي قد يرى الكثيرون أن الممثل - بتكراره لتلك الأفعال المشينة، ولو رمزيا - قد يستنزلها حقا هنا والآن(*).

ولعل المشكلة هنا تتعلق بما يضمره هذا الفعل التعبيري، بل وما يفصح عنه فعلا، من جهد بالغ التوتر نلمسه على وجه الخصوص في المسرح الدرامي، حيث يقوم الممثل أمامنا مباشرة بعملية التحول السحرية، ومن ثم يمكن أن تستثار هنا شبهة الجنون، أو الخلل المرضي، والشبهات الأخرى كافة بما فيها شبهة التعري (خاصة بين الفتات والطبقات والشعوب التي تتحفظ - تقليديا - ضد العلنية في التعبير والظهور)، وبالأخص إذا كان هذا يشمل ظهور المرأة - مثلا - ضمن موضوعات الحب والزواج والخيانة، فما بالك بتناول الموضوعات المحرمة (التابوهات TABOOS) كظهور الشخصيات الدينية المقدسة، أو الحكام ورجال السلطة، أو عرض الانتهاكات الشاذة لنظام العائلة والقرابة. صحيح أن ما يعرض ينتمي بالكلية إلى عالم المجاز الافتراضي، إلا أن الوجود الحي للممثل بيننا، وإدراكنا العميق لحضوره الجسدي، هو ما قد يثير حفيظة البعض تجاه فعل العرض برمته.

ولقد نال الإنسان العارض دوما الكثير من لعنات المجتمع عبر مراحل تاريخية مختلفة، وفي أماكن متفرقة من العالم. بل قد يصل الأمر - من ناحية أخرى - إلى اعتبار من يحترف هذه المهنة، أي فن العرض، عاهرا PROSTITUTE أي متاجرا بجسده الذي هو في الواقع ثروته، أو موهبته، وبالطبع كان النصيب الأكبر من اللعنة يصيب أولا المرأة، الممثلة، أو العارضة (فهي الموضوع الأثير للشك الأبوي، الذكري منذ استقرار المجتمعات في هيئتها البطريركية - الأبوية).

(*) ومن أمثلة هذه الاعتقادات التي تسري في الأوساط المسرحية، اللعنة المرتبطة بمسرحية شكسبير «ماكبث» التي تقام فيها طقوس كاملة من السحر الأسود، وتلك لعنات يرى فيها البعض أصداء حقيقية لممارسات سحرية شعبية، كانت تمارسها الساحرات في العصور الوسطى (عصر شكسبير).

والحقيقة أن دخول المرأة مجال التمثيل لم يكن سهلا، تاريخيا، فقد حدث هذا متأخرا جدا، و بعد انقضاء أزمنة طويلة لعب فيها الفتيان الأدوار النسائية من خلف قناع، وحتى عندما دخلت المرأة إلى حلبات وصالات العرض، فإنها قد حملت معها بعضا من إرث التحريم القديم، لتظل ـ مهما كانت موهبتها الفنية ـ موضع شبهة ما. صحيح أن ما يصيبها هنا هو بعض ما يصيب مهنة الممثل عموما من شبهات، ولكن يظل للمرأة ـ الممثلة وضع خاص، خاصة في المحيط الاجتماعي الديني بكل ما فيه من أفكار وآراء متحفظة حول المرأة، مثال ذلك الأسباب التي منعت المرأة من الظهور بين الممثلين في العصور المسيحية المبكرة(*). ويبدو ـ كما يقول جون ماكوري ـ أن إمكانية اغتراب الجسد عن الذات [وبخاصة الجسد الأنثوي، في أحوال المتاجرة به]، «كانت عاملا مهما من العوامل التي أدت إلى ذلك التاريخ الطويل من عدم ثقة الناس بالجسد...»(٧٤).

وكما يرى نيتشه، فإن الجسد ليس مجرد مجموع قوى معينة تشكل جسما كيميائيا، وبيولوجيا، واجتماعيا، وسياسيا. إنما هو علاقة قوى فاعلة وأخرى رادة للفعل (ارتكاسية)(٧٥)، وهذا بالتحديد ما يمنح عمل الممثل صفة الإبداع. فالجسد ليس كمية، أو كتلة من الصلصال يمكن تشكيلها بالقوة، كما أن الشخصية المراد تجسيدها ليست مجرد تمثال ساكن، بل حياة تمتلئ نشاطا وحيوية، ومن هنا تتجلى إمكاناته الإبداعية في القدرة على التحكم في جسده، أو بالأحرى في التوتر القائم بين القوى المكونة لجسده، من أجل إخضاعها، أو تحويلها لتقديم صورة فنية مختلفة كلية عن صورة جسده المعتادة (ولاسيما في الأدوار ذات الطبيعة الخاصة، مثال الأحدب، أو الأعمى، أو المشوه جسديا...إلخ).

٤ ـ الجسد... الحلم ـ النشوة

تبدو حالة العرض حتى الآن كأنها خروج عن الشيء الملموس، أي الوجود المادي الحاضر للشخص الممثل، وفي الوقت نفسه كأنها دخول قصدي إلى الصورة الخيالية لشخصية أخرى. وكأنها ـ أيضا ـ عملية

(*) في إنجلترا مثلا (وفي عصر شكسبير نفسه) صعدت أول امرأة على خشبة المسرح لتؤدي دور ديدمونة في مسرحية عطيل سنة ١٦٦٠، وحتى ذلك التاريخ كانت الأدوار النسائية تلعب بوساطة الشباب. وقد ظهرت هذه المرسحية في فكرة الفيلم المعروف «شكسبير العاشق».

انقطاع عن الذات فيما يشبه الغيبوبة المؤقتة، أو الغشية trance وهو ما يجعلنا نقيم، أحيانا، رابطا ما بين حال التمثيل، والإبداع عموما، وحال الهذيان. فهنا يميل الميزان لمصلحة الأنا الخالقة المعنية غالبا بصورة الأشياء وليس بالشيء نفسه، الأنا الواعية لحريتها مقابل أنا اليقظة، أو الأنا الواعية بظروفها الشرطية التي تحدد وجودها الفردي المقيد عمليا بسلسلة معقدة من التحديات البيولوجية والاجتماعية والتاريخية.

وبالعودة إلى المسرح الإغريقي(*) فإننا قد نجد مدخلا آخر لمكانة الجسد ودوره في ظاهرة الممثل/العارض. فقد كان التجسيد هو الشرط اللازم لنشوء التراجيديا الإغريقية، والعلامة الفارقة بينها وبين أنماط السرد الملحمي الأخرى. وكما يقول هيجل إن الأثيني كان «يعبّر عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته... وهو في ذلك يحول جسده إلى أداة فكرية، وكان في هذا نوع من التربية الروحية والعقلية معا...»(٧٦). فقد فهم الجسد عادة في التراث الإنساني [وخاصة في التراث الديني للعقائد السماوية] باعتباره آلة جامدة يحركها شبح خفي هو الروح.

وإذا كان التحويل هو حالة روحية بالدرجة الأولى، تتطلب فضاء من الحرية والمرونة الفكرية التي تسمح للأضداد بالتجاور والصراع في سبيل التقدم، وهو ما كانت توفره بامتياز الديموقراطية الأثينية، فإن ما يخص الجسد والتجسيد كان ينتمي بدوره إلى حرية من نوع خاص، مثال تلك الحالات الخاصة التي ينفلت فيها الإنسان من كل قيد بفعل ما يسببه «الذهول والنشوة اللذان كانا يحدثان في حفلات الإغريق القدامى، التي كانوا يقيمونها لـ «ديونيسوس» (**)، أو في حفلات المصريين القدماء لإله الخصوبة «مين»، حيث تسبب الخمر والرقص ذوبان الشخصية الذاتية المؤقت، لكل فرد من أولئك القائمين بتلك العبادة، في ذاتية الإله»(٧٧). إذ يبدو أن من لواحق فعل التجسيد TRANSMIGRATE تضمينا ـ لا شعوريا ـ

(*) يظل المسرح الإغريقي في الواقع الصورة القائمة لحلم الرومانسي [illegible] من المسرحيين [illegible] [illegible] الدخل الذي لا بد من تجاوزه في معظم [illegible] باعتباره البداية المركزية الرسمية للفن المسرحي.

(**) إله الخصب أو بالأحرى الإخصاب [illegible] في كرمة العنب، [illegible] [illegible] [illegible] والسعادة والمرح والحرية [illegible] بالموسيقى والأغاني، وهو رب [illegible] والرقص التي كانت العروض المسرحية [illegible] له في [illegible].

لفعل التخطي، الانتهاك، التجاوز TRANSGRESS، الأمر الذي يتطلب فقدان الوعي، أو التجلي، بصورة ما، وهو ما ربطه البعض بعبادة ديونيسوس بصفة خاصة، حيث نجد أنفسنا بين حدي المقصلة: فإما الخطيئة وإما الجنون!

وباستخدام المصطلحات النيتشوية فإنه من الممكن ربط مفهوم التحويل بعالم الحلم، الذي تقودنا إليه المنحوتات والرسوم البارزة من ذلك العصر، في حين يصبح الرقص والتمثيل هو النشوة، وفن التجسيد المطلق. فقد رأى نيتشه أن التراجيديا الإغريقية قد وُلدت من رحم هذه الثنائية بالذات، ثنائية الحلم والنشوة، حلم أبولو(*) إله الموسيقى، ونشوة ديونيسوس إله الخمر. هذا على الرغم من التناقض الواضح بين الغريزتين، بل لعله بسبب من هذا التناقض نفسه: تناقض السكون والحركة، الموت والحياة، الحلم والواقع، المثال والحقيقة، وأيضا السرد الملحمي والشعر الدرامي! إلا أنه كان تناقضا في الوحدة، ووحدة في التناقض، ففكرة التحول الشعرية التي يصورها الحلم الأبولوني، لا تتحقق إلا بوساطة القدرة الديونيسية، التي تولد «كأول تحديد للنشاط»، وهو ما نجد صداه الواضح في فن الموسيقى، وكذلك في علم العروض والبحور الشعرية، إذ تقع المقامات جميعها، والبحور الشعرية، ما بين نقطتي القرار/السكون والجواب/الحركة.

من ناحية أخرى يخرج علينا بارت باكتشاف عناصر التركيبة التقنية الموحدة، أو المعادلة الفريدة التي شكلت ما أصبح يعرف فيما بعد بالمسرح الإغريقي، وهي التركيبة التي يطلق عليها فن الكوريا CHOREIA، أي التركيبة الجامعة ما بين الشعر والموسيقى والرقص في وحدة كلية لا تنفصم، وهي - أيضا - الفن الذي نجد فيه «... تساويا مطلقا بين اللغات والفنون التي تؤلفه، والتي تبدو طبيعية في تآلفها... بحكم كونها تنتمي إلى إطار فكري واحد، كونته تربية تفهم الموسيقى كلغة لها حروفها وأغانيها...»(٢٨).

(*) واحد من آلهة الإغريق الكبار: رب الشمس والشعر والتنبؤ والموسيقى، ورب الشعراء والطهارة، ومؤسس المدن والمستعمرات. كان هو المثل الأعلى للجمال الإغريقي وللفتوة عند الشباب. (انظر معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية - أمين سلامة)

ولعلنا نلحظ هنا التقاطع القوي بين كل من الموسيقى، أو التآلف النغمي CHORD والرقص CHOREOGRAPHY. أما فيما يتعلق بالشعر التمثيلي فيمثله ما كان لهذه التقنية من ارتباط بدور الكورس CHORUS الراقص، أو الكورال المنشد CHORAL. ومن ناحية أخرى يبدو أن تقنية الكوريا هذه هي ما كان يشكل الوسيلة المتميزة لتحقيق الأثر الفعال للتطهير بمعناه الإغريقي الخاص، والدهش. والغريب أن مصطلح CHOREIA لا يزال يعني في مجال العلاج النفسي الإشارة إلى مرض الرقاص، أو إلى «الإحساس الجسمي بالمكان لمسيا وحركيا». كما يبدو أن له صلة ما بأكثر من لفظة تشير جميعها إلى حركات، أو أمراض، عصبية تصيب الجهاز الحركي، وتتميز بكونها عبارة عن حركات تخبطية تقلصية مثل الكوريا الهستيرية أو الإيمائية، والأخرى الهوسية (المسماة بالرقص الجنوبي) التي تصيب النساء غالبا، وأيضا مثال (رقصة سانت فيتوس) وهي تسمية شعبية لنوع منها، وقد اقترح بارسيلوس كلمة بمعنى الرقص المتهتك بديلا عنها(*). «إذ كان يعتقد أن علة المرض تكمن في صدمة عصبية تنجم عن سلوك شائن إزاء شخص محرم TABOO»[٧٩].

إن تلك المقاربات الموحية للكلمات تصبح أكثر إثارة لدى مراجعة التراث الدرامي الإغريقي وبخاصة الثلاثيات الشهيرة (أوديب - أوريست)، والتي سنجد أنها تقوم في الأساس على معالجة الموضوع theme نفسه تقريبا: موضوع «السلوك الشائن بإزاء محرم». فجريمة أوديب الشنعاء، وكذلك إلكترا ابنة أجا ممنون، هي اقتراف هذا السلوك الشائن بالذات، أو بمعنى آخر هي الاستسلام لتلك الضلالات التي تبثها بقايا القيم البدائية، المتوحشة، المختبئة في ظلام اللاشعور، التي قد نشك في أنها هي الدافع الخفي وراء سقطة أوديب في هاوية اقتراف الزنى بالمحارم (الزواج بالأم وقتل الأب في آن)، أو اندفاع إلكترا إلى التآمر وأخيها أوريست لقتل أمهما وزوجها انتقاما لمقتل أبيهما. تلك القيم التي تنتمي إلى زمن ماض بعيد لم يكن يعرف نظم قرابة الدم والعائلة الأبوية، ولا علاقات الملكية وسلطة الدولة التي صارت هي حامي التقاليد والأعراف.

(*) لعل في قصد ما يذكرنا بالحركات المتقفزة ذات الطابع الحسي الواضح التي يؤديها الشبان والمغنيات من الشعبية المطربين في أغانيهم المصورة فيما يعرف اليوم باسم BREAK DANCE، التي قد تكون الشكل الأخير للحركة الراقصة من العروض الأسطورية القديمة.

ولا غرو - إذن - أن يستخدم فرويد أسماء هؤلاء الأبطال الإغريق (أوديب - إلكترا) لتسمية حالات التعلق المرضي بالأم أو الأب، كأنه يريد أن يغوينا لكي نطبق نحن هنا فرضيته حول الطوطم والتابو. فنقول إن السر الغامض وراء ميلاد التراجيديا هو الخوف من سفاح القربى، والشفقة على المرضى من الأبطال الذين قد يقعون فريسة لهذا الخلل العقلي؟ ولعل في هذا تأكيدا على الربط الضمني السابق بين الميل التمثيلي acting، والتداعي النفسي acting-out من ناحية، والتحرر الأخلاقي acting-up من ناحية أخرى.

٥ - الجسد والفعل

يبدو المسرح في تعريفه المباشر الذي يفصله عن فنون العرض الدرامي غير المباشر (السينما والتليفزيون، ومسرح العرائس أيضا) بوصفه فن التجسيد الحي المباشر. ومن ثم فهو فن «مكشوف بشكل فاضح... وهو الفن الذي لا يستطيع احتقار الجسد لأنه هو الجسد»[٨٠]. وهو لا يكتفي بعرض صورة الشخص/الممثل في وضع سكوني مثل فنون العرض اللا درامية (مثال وضعية القاص، أو الخطيب، أو المغني...إلخ)، وإنما يعرض لنا شخصيات في حال الفعل، الذي لا يكون سوى فعل فيزيائي/مادي ملموس، أو على الأقل مرئي بصورة محسوسة.

فالتمثيل في النهاية هو نشاط مرئي ومسموع في آن، أي نشاط عضوي أولا وأخيرا. وما يقدمه لنا الممثل إنما هو سلسلة متصلة من أفعال الشخصيات التي يمثلها، ومن ثم فنحن ننفعل بما يقدمه لنا أكثر من انفعالنا به لو اكتفى فقط بالحكاية، أي سرد ما يحدث له، وما يفكر فيه، وما يضفي «المسرحانية» على المسرح، أي ما يجعل منه مسرحا بحق، إنما هو جسد الممثل، «فهو يعبر عن وجود الممثل، وعن فورية الحدث وماديته الخاصة»[٨١]. وبالنسبة للممثل/المؤدي فإنه ومن دون الجسد لا يمكن للانفعال أن يظهر، إذ لا وجود لأي خامة عقلية مستقلة، منفصلة، يُصنع منها الانفعال، كما يقول وليم جيمس، فبغير التغيرات التي تحدث في الجسم، وتتبع الإدراك الحسي، لن تظهر حالات مثل الحزن، أو الغضب، أو الخوف...إلخ إلا بوصفها حالات معرفة، أي خالية من كل حرارة انفعالية[٨٢]. فاستخدام الجسد يؤثر في العقل، مثلما تنعكس حالات العقل عضويا على الجسد.

إن هذا كله هو ما يضع جسد الممثل في مفارقة من نوع خاص. ففي الوقت الذي يكون عليه أن يلتزم تماما بشرطية الظروف الموضوعية للعرض (والتي تقررها طبيعة الخشبة، وتصميمات المناظر، ومواضع الإضاءة إلى آخر العناصر الداخلة في سياق الخطة الإخراجية المقررة للعرض) علاوة على الظروف المقترحة لحياة الشخصية. فإنه يكون - جسديا - في وضع الانفتاح أمام الاحتمالات كافة. وهو وضع يتطلب تحررا تاما من جميع القيود الوضعية المعتادة للجسد فيزيائيا، ونفسيا، واجتماعيا. فمشكلة الممثل ليست في جسده ذاته بما هو عليه طبيعيا، ولكنها في جسده الثاني: ذلك الجسد العارض، المتحول، الخارج عن ذاته، الجسد الإيهامي القادر على إقناع المتفرجين كافة أنه ليس هو، وأنه أيضا ليس الصورة الوحيدة للشخصية التي كتبها المؤلف، وتطوع بوضع توصيفاته العابرة لها في مقدمة مسرحيته.

فالجسد بهذا المعنى لا يصبح مجرد هيكل آدمي، من لحم ودم، بقدر ما يكون علامة، أو إشارة إلى شخصية درامية.، إنه هو من يعبر عن وجود الممثل، والشخصية معا هنا والآن. إذ لم يعد واحدا من بين عشرات الأجساد التي تتلاشى في سياق الحياة اليومية، بل يصبح هذا الجسد بالذات، الذي «لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول كل ما حوله إلى فعل المسرح. وقد حول إلى دلالات... فهذا الجسد يصنع من كل ما حوله سيميائيات [٨٢]» ومن ثم يصبح بإمكانه أن يعمل مركزا لاستقطاب اهتمام الجميع إليه. إنه باختصار شرط وجود الممثل.

٦ - الجسد... الظهور - التعري

يتخذ التجسيد - كعملية إبداعية - صورا تكاد تكون متعاكسة في الثقافات المختلفة تبعا لصورة الجسد الثقافية في كل مجتمع على حدة. فمن خلال عمليات التطور البشري المتلاحقة أصبح الجسد البشري - بالمقارنة مع الأجساد الحية الأخرى - بمنزلة «... بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها... فالجسد لا يأخذ معناه إلا من خلال نظرة الانسان الثقافية

له» (٨٤). وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية، منذ اليونان القديمة، الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها عبر العصور التالية؛ ومن ثم فقد كانت هذه الحاجة تتقطع، أو يتم كبحها، في الفترات التي يعلو فيها المد الأصولي المتشدد، ومن ثم يسود المفهوم الأخلاقي التجريدي للجسد الذي يعمل على فرز الأجساد وفق معايير دينية (مقدس - مدنس) أو اجتماعية (حر - عبد). فعلى مر التاريخ كانت الأصولية والاستبداد هما عدوي الجسد، بل وعدوي التعبير الحر الطبيعي بصفة عامة. وهو ما دعا البعض من أصحاب النظرة الأحادية الضيقة أن يروا في التمثيل (هذا اللون المكشوف من التعري الروحي) سلوكا مشينا، مبتذلا يصل إلى حد العهر prostitution. فالممثل من وجهة النظر التحريفية تلك هو شخص يتاجر بجسده عندما يرتضي أن يكون موضوعا/سلعة للعرض.

ومن هنا كان للمسرح الشعبي الدور الأساس في الحفاظ على حرفة الممثل من الضياع في غمار تلك الفترات المظلمة التي عملت على تحريم الممثلين واضطهادهم بل وعزلهم اجتماعيا كفئة منبوذة، إذ بقيت الثقافة الشعبية محتفظة على الدوام بالكثير من أشكال الفرجة الطقسية (مثل الأعياد الكرنفالية، عروض الساحات الهزلية، الفصول المسرحية المرتجلة...)، القائمة بدورها على مجموعة من التصورات الحسية حيث يلعب العرض الجسدي الاحتفالي دور الجسر بين ما هو طبيعي، وما وراء الطبيعي، وفق تصور كلي للوجود في مواجهة التقسيمات اللاهوتية والطبقية. فالاحتفال هو الحياة الثانية للشعب - كما يقول باختين: «في مواجهة الحياة اليومية، التي يحكمها قانون الحاجة وما يفرضه من اغتراب، ومن امتثال لصنوف القهر والتسلط الاجتماعي التي تمارسها النظم الفوقية الرسمية، ومن ثم فهو محاولة لإشباع شوق الجماعة وجوعها الأساسي إلى الحرية والانطلاق والتغيير» (٨٥).

وعلى الرغم مما يبدو من تناقضات حادة بين كل من المسرح الشعبي، ذي الطابع الملحمي الخشن، والمسرح الدرامي بأجناسه المتنوعة، إلا أن ما قد يجمع بينهما هو فن الممثل بالتحديد. فالممثل هو العنصر الأقرب من بين عناصر المسرح الدرامي إلى الجذور الشعبية

الاحتفالية، بالمقارنة إلى وضعية النص المكتوب مثلا، وعلى الأخص فيما يتعلق بما هو جسدي. ففي حين يرتبط الصوت باللغة كوسيط ثقافي، ومن ثم بالتقاليد الأدبية الرفيعة، وقواعد النحو والبلاغة الصارمة، فإن الجسد الممثل ينتمي بصفة مباشرة إلى الجسد الكرنفالي، بكل ما للأخير من حرية وانفتاح على الكون، وما له من قابلية على التحول والتبدل دون خوف أو خجل، أكثر من انتمائه إلى الجسد الرسمي التقليدي. فالاحتفال في جزء كبير منه هو نشاط مادي، جسماني، تكون الأولوية فيه للحركة والصخب والخشونة غير المؤدبة. فهنا تجد الرغبة في التحرر وسيلتها المتميزة في التعبير عن هموم الجسد المغترب بالعمل وبالحياة ضمن الأطر والتقاليد الاجتماعية والدينية المغلقة، وهو ما يجد في النشاط الجنسي نموذجه الفعال، ومن هنا كان للرموز والإشارات الجنسية الدور الأكبر داخل النسق الاحتفالي الشعبي.

ففي أوروبا مثلا (حيث ولد إنسان الحداثة، المقطوع عن ذاته، وعن الكون) تلازم التطور المتسارع لمفاهيم الحداثة مع الربط بين مفهوم الجسد الإنساني ومفاهيم الملكية الفردية منذ عصر النهضة حتى اليوم. وبالتالي فقد ساد مفهوم للجسد يقوم على أساس مفهوم خاص للفرد (وهو المفهوم الذي يربط بين الجسد والملكية)، حيث يعمل الجسد [الحداثي] كقاطع للطاقة الاجتماعية، في حين لا يزال يقوم بدور الواصل للطاقة الجماعية في المجتمعات التقليدية. فهو [أي جسد الحداثة] «إنما يدل على الحدود بين فرد وآخر، وعلى انغلاق الشخص على ذاته»[٨٦].

هكذا تتباين صورة الجسد الممثل بين الثقافات المختلفة. فمن ثقافة تسعى إلى تجريده من شخصانيته، أو فردانيته الحسية (بنزع صفة الحياة والحركة الواقعية عنه، من خلال استخدام نظام إشارات لا اعتيادي، أو فوق اعتيادي، كما هو الأمر في مسارح الشرق الأقصى) إلى ثقافة أخرى عملت على إلغائه تماما بالذوبان الصوفي في الجسد الكلي، جسد الجماعة، أو ثالثة استبدلت به الظل أو الدمية نتيجة إنكاره، ومن ثم العمل على مسخ، أو تشويه صورته، بل ومنع ظهوره كلية على المنصة (كما حدث في الثقافة

العربية في العصور الوسيطة، وحتى تم استيراد النموذج الغربي للمسرح بديلاً معتمداً لكل ما هو قومي في تلك الثقافات، خلال القرن التاسع عشر وفي أثناء فترة الاستعمار الطويلة(*).

وإذا كان التحويل هو، بصورة ما، نوعاً من التسامي إلى فضاء التجريد، حيث عالم الصور والمثل والأرواح، فإن التجسيد هو إمكان تحقق هذه المُثُل ذاتها بصورة مجازية، ولكنها مرئية ومسموعة. وهو ـ أيضاً ـ التعبير الدرامي DRAMATIZATION عن الحلم القديم للإنسان بالتواصل مع القوى الكونية المجهولة التي تتحكم في مصير الإنسان، أي التواصل مع اللامرئي. من هذا المنظور، يبدو التمثيل، حتى في معناه الاجتماعي: إعادة العرض REPRESENTATION، كعملية جدلية، ديناميةٍ، تبدأ بملاحظة أو تأمل المحسوسات، ثم تعمل على تجريدها من ملابساتها الواقعية، وتحويلها إلى مجموعة صور ذهنية، لا تلبث أن تعاود تجسيدها حسياً ومادياً من خلال الجسد الممثل. فالتمثيل ـ بالمعنى القاموسي السوسيولوجي ـ هو عملية «... مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر»(٨٧).

بل إن المصطلح الآخر للتمثيل ـ Assimilation (الذي يستخدم للإشارة إلى العملية المعروفة في علم وظائف الأعضاء بالتمثيل الغذائي، أو تحول المواد الغذائية إلى عناصر حية) يؤكد بدوره معنى التحول من التشابه إلى الاختلاف. على أن الاختلاف بين الأساليب والنظريات الكبرى في الفن التمثيلي هو فقط ما قد يضعنا في حيرة التساؤل العبثي: في البدء هل كان التحويل أو التجسيد؟ الكلمة أو الفعل؟ الشعور أو الفكر؟ الداخل أو الخارج؟ الشخص أو الشخصية؟ الحقيقة أو القناع؟

(*) سنعود إلى هذه النقطة في الفصل الأخير من الكتاب.

٩ تحولات الممثل عبر العصور

مفارقات وصور تاريخية

قد يسمح لنا العرض السابق للصورة المجسمة، ثلاثية الأبعاد، الخاصة بالممثل كحالة إنسانية، وتلك المقاربات بين المصطلحات والمترادفات، التي تشير إلى الفعل التمثيلي كظاهرة نفسية - اجتماعية، بالقول إن التمثيل هو غريزة إنسانية عامة، وإن الإنسان هو حيوان ممثل، كما هو حيوان ناطق، سياسي، اجتماعي، إلى آخر تلك الصور المجازية للإنسان، التي رسمها الفلاسفة له منذ القدم. وبالتالي قد يسمح لنا هذا كله بأن نرى حالة العرض SHOWING كمفردة من مفردات السلوك الثقافي الإنساني العام، سواء كان هو العرض الدرامي، أي الذي يؤديه ممثلون محترفون في مسرح مخصوص، وفق نظام العرض المسرحي الدائم، أو كان هو العرض في ذاته، كطريقة من طرق تصريف فائض الطاقة لدى الإنسان، أو ما يسمى بالترفيه، أو الترويح

إن القناع، أو الحيلة، هما من قوانين الطبيعة، إذ هما أكثر من قناع وحيلة.

جيل دولوز

entertainment، هذا الذي يتسع معناه ليشمل، إلى جانب فن التسلية، ألواناً متنوعة من الأداء مثل الطقوس، والرقصات، وفنون الحكي، والغناء الجماهيري. أي بداية من أولئك الواقفين خلف مذبح القداسة من مرتلين، ومنشدين، وكهنة التلاوة، ونظرائهم من العرافين، وكهنة الشامان إلى ساحة الخطباء، والرواة والشعراء الجوالين، والمهرجين، وغيرهم.

فالبحث عن هوية، أو تاريخ، للممثل يجب ألا يسوقنا فقط ـ كما هي العادة تقليديا ـ إلى تتبع تاريخ المسرح الدرامي، ومن ثم نسخ تاريخ مواز للممثل، والفن التمثيلي، بقدر ما يقف بنا على أرضية الحياة اليومية ذاتها، هنا والآن، بحيث يكون تاريخ الممثل هو نفسه التاريخ الشخصي المتكرر، والمتنوع في آن، لكل إنسان منذ الميلاد. غير أن تلك الأرضية تبدو وكأنها رمال متحركة لا نلبث حتى نغوص فيها بلا نهاية، ومن هنا فإن دليلنا في البحث لابد من أن يكون علامة فارقة، مميزة، للازدواج التمثيلي، لا يمكن أن يخطئها أحد، أو يشكك في ماهيتها كإشارة صريحة: «من هنا مر الممثلون».

١ ـ العالم القديم... ثنائية الوحدة والتناقض

رأينا في تلك الأزمنة الأسطورية، وأيضا في تلك المجتمعات التقليدية التي ماتزال تعيش الزمن الأسطوري هنا أو هناك، أن ثمة دوما مفهوما متقاربا للوجود، هو ما أشرنا إليه بالاعتقاد في «وحدة الوجود»، وهو المفهوم الأكثر رسوخا في الثقافة الشعبية بصفة خاصة، والذي تتولد منه تلك القدرة الخلاقة للخيال الأسطوري، التي تعمل على تحقيق ميزة التماسك العضوي بين العناصر الطبيعية، والبشرية، الداخلة في تكوين الوجود بواسطة الطقوس والألعاب من ناحية، والملاحم والسير، والأساطير من ناحية أخرى. ومن هنا فقد لا يمكننا فهم أي من هذه الطقوس، أو الأساطير ـ كما ينصح بروب ـ من دون تحليل الحياة الاجتماعية التي أنتجتها، «فهي تدخل في صلب الحياة، ليس فقط كجزء أساسي، ولكن كواحدة من الظروف الشرطية لها ـ من وجهة نظر الجماعة ـ مثلها مثل كل شيء، الأدوات والتمائم»[٨٨].

وعندما نقول بوحدة الوجود هنا فإننا بالتأكيد نعني أزمنة شديدة القدم عاش فيها الإنسان الأول متنقلا في العالم الواسع بلا حدود دولية مصنوعة

يبحث عن ثمرة يلتقطها، أو صيد، ليسد جوعه في مواجهة غوائل الطبيعة الشرسة، والمناخ المتقلب، حتى تلك الأزمنة التي اهتدى فيها إلى زراعة الغذاء فاستقر معلقا حياته، وحياة محصوله، على كرم الطبيعة ومزاجها... ومن ثم فقد كان من السهل على مثله أن يلجأ إلى المماثلة بينه وبين الكائنات المحيطة به، وبين الطبيعة، وما اعتقد أنه يتحكم فيها من قوى غامضة، مثلما ماثل بين الحي من أهله وبين السلف الراحلين، فالوجود - بالنسبة له - كان مزدحما بكل هؤلاء في سياق حياة مشتركة تجمع الكائن الحي، مع الجماد، مع الظاهرة الطبيعية، كما تجمع الأحياء إلى الأموات، فهذه الثنائية المتكررة بانتظام لم تكن قط تعني تفتيت الوجود، بل على العكس فإنها كانت الوسيلة المثلى لتوحيده باستمرار.

وقد سمحت هذه الثنائية لإنسان العصور القديمة بأن يخلع على الطبيعة صفاته وطبائعه، وبالجملة أن يؤنسن كل شيء من حوله، بما في ذلك الآلهة أنفسها، والعكس صحيح فقد كان من الطبيعي أن يخلع على بني جنسه صفات طبيعية خارقة (وهو ما يزال يتردد في كثير من الصفات والأوصاف المستخدمة في القاموس الشعري والأدبي) وأن يجعل من ملوكه وحكامه آلهة، أو أنصاف آلهة! وهكذا بقيت الأساطير كوثائق بالغة الأهمية تروي حياة تلك الأزمنة الموغلة في القدم، كما بقيت وعاء للمعرفة والخبرة الإنسانية تشرح عملية تطور البشر وصراعاتهم مع الطبيعة، أو هي - حسب تعبير جروتوفسكي - النموذج الجماعي المركب، نموذج التعادل، أو التمازج بين الحقيقة الشخصية المستقلة، والحقيقة الجماعية الشاملة - وبالتالي فقد انتهت الأساطير عندما انفصلت عن وظيفتها الأصلية في الجماعة، وأصبحت مجرد حكاية تروى، وتنتشر بين الناس، كعمل فني خالص.

وهكذا يمكن القول إنه إذا كان معظم ما أنتجته عقلية الإنسان القديم من طقوس وممارسات وتشخيصات تعبيرية مختلفة، هو جزءا من محاولته لردم الهوة الفاصلة بين العالمين الظاهر واللامرئي: الحاضر والماضي، الحي والميت... فقد كان من الضروري أن يكون القائمون عليها من كهنة عرافين، ورواة، وراقصين... إلخ بمنزلة وسطاء بين تلك العوالم وبعضها البعض، وكان لابد لهؤلاء من أدوات وصيغ طقوسية خاصة لإتمام عملية المماثلة فيما بينهم

وبين الصور التجريدية غير المنظورة التي يحاولون استدعاءها، أو تجسيدها بمصطلحاتنا، وعلى رأس هذه الأدوات كان القناع، ومن بين تلك الصيغ كان الرقص الطقوسي، والحكاية، أو الأسطورة.

٢ ـ الممثل: الوجه ـ القناع

القناع هو الوسيلة الأولية للتنكر، أو للمحاكاة في صورتها البدائية. فالقناع هو العلامة التي تحتفظ بفرادتها من حيث هي أداة بشرية خالصة، يرتفع ـ أو يترفع ـ بها الكائن البشري عن أخلاط اللعب، والحيل التي قد تلجأ إليها بعض الحيوانات من أجل اللهو الفارغ، أو من أجل البقاء، والقناع في التحليل النهائي، ليس سوى الآخر/الشخصية الثانية، اللامرئية، التي يقوم الممثل بتجسيدها. حتى ولو لم يكن قناعا ماديا، يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحه الأصلية. فقد يعمد الممثل إلى صبغ وتلوين وجهه هو، أو قد يلجأ إلى تشكيل عضلات وجهه بصورة خاصة لكي يتقنع، وقد لا يكون القناع مجرد وجه مختلف، آخر، بل قد يمتد ليغطي الجسد كله، أو نصفه، أو جزءا منه، علاوة على الوجه.

فالوجه هو عنوان الشخصية، كما يقال، وهو فضاء الحواس الرئيسية، النظر ـ السمع ـ الشم ـ التذوق ـ واللمس، ومن ثم فإن قراءة ملامح الوجه تعني بالضرورة قراءة لما يدور بداخل الشخصية، أو على الأقل لما يريد الشخص إطلاعنا عليه من مشاعر، أو انطباعات. (ونحن نصادف في الحياة اليومية كثيرا من الوجوه التي نتعامل معها دون سابق معرفة بأصحابها، فإما أن تكون من تلك الوجوه سهلة القراءة، مثل كتاب، وإما أن تكون وجوها ملغزة، مغلقة، تستعصي على القراءة والفهم من أول نظرة). وبما أن الوجه هو فضاء الحواس الخارجية للإنسان، فهذا يعني أنه ـ ببساطة ـ هو شاشة الاتصال بالعالم الخارجي، بالآخر، التي تعرض وتستقبل عشرات الرسائل اليومية المتنوعة، من فرح وحزن وقبول ورفض... إلخ.

وفي مقدمة تلك الحواس الظاهرة تقع العينان: مصدر الرؤية، ومفتاح التواصل المستمر مع الآخر... ولأن العينين هما مرآة النفس فإن أقل خط، أو حركة، أو لون يحيط بهما يمثل تعبيرا محددا، ورسالة واضحة للآخرين قادمة من أعماق الشخصية، وعلى الجميع أن يحاولوا فك رموزها فورا.

وهناك الفم، الذي يعمل كمحطة إرسال للصوت البشري تخاطب آذان الجميع، ومن ثم عقولهم وقلوبهم بما تبثه من ألفاظ معروفة لديهم، ولكنها تأتيهم الآن مشحونة بمشاعر معينة، قد تغير من معناها العام المتفق عليه. ومن ناحية أخرى فإن شكل الفم وحركات الشفاه يمكن أن تكون رموزا للغة أخرى بصرية، بما قد يوحي به الشكل العام، أو حركة الشفاه، من انطباعات حسية معينة تكشف عن بعض ما يعتمل داخل الشخصية - حتى ولو لم تتكلم بشيء - من رغبات واحتياجات جوع، عطش، رغبة... إلخ. أما بالنسبة لكل من الأذنين والأنف، فإنهما قد يشاركان أيضا في عملية إرسال الانطباعات المعينة عن الشخصية، ولا يكتفيان بدورهما الطبيعي كمراكز استقبال فقط، وذلك بواسطة ما هما عليه من هيئة ولون، ونذكر هنا تلك الملامح المثيرة للضحك والسخرية والدالة - أحيانا - على طباع خاصة مثل الحمق أو الغباء، والتي قد يلجأ المهرج - مثلا - إلى المبالغة في إظهارها طمعا في استثارة ضحك الجمهور، مثل استطالة الأنف أو الأذنين، أو احمرارهما... إلخ. ولا يبقى سوى الجبهة والذقن الواقعين على حدود الوجه، واللذين يلعبان دورا مؤثرا في إبراز ملامح العمر ودرجة الذكاء، والطبع العام المميز للشخصية مثل الجهامة، أو الظرف وخفة الدم وغيرهما. وهاتان المنطقتان بالذات لهما مكانة مميزة في التعبير الصامت للوجه «مايم» المعتمد بشكل أساسي على الحركة الفيزيائية لوجه الممثل وجسمه. وقد كان من الطبيعي أن يحتل الوجه، وبالأخص العينان، المكانة الأكبر في الأهمية على خشبة المسرح الغربي، بحيث يمكن القول إن التقاء العيون هو التقليد الأساسي في المسرح الغربي، فقد «تطابقت ولادة الفردية الغربية مع ارتقاء الوجه»[٨٩]، في حين تلعب الصورة الكلية لحركة الجسد، وبالذات تعبير اليد، الدور الأكبر في الأشكال التقليدية للمسرح الآسيوي.

والقناع هو الأب الشرعي لما نعرفه اليوم بفن التجميل، أو الماكياج، أو فنية التنكر في المسرح وأمام الكاميرا، وأيضا في الحياة اليومية. إذ لا توجد اليوم من بين النساء من تستطيع الخروج إلى الشارع دون أن ترسم، أو على الأقل تحدد، الأصباغ والمساحيق ملامح وجهها الرئيسية. ولكن التسمية العلمية لفن الماكياج "فنية التنكر" من واقع الفرق الواضح بين استخدام الماكياج في الحياة اليومية بغرض التزين، أو إظهار جمال الشخص، وإخفاء عيوب

وتجاعيد الوجه، وبين استخداماته الدراعية في المسرح والسينما والتلفزيون بغرض التنكر، أو إخفاء الشخصية الحقيقية للممثل، بغرض التأكيد على ملامح الشخصية الممثلة. فبواسطة القناع (الماكياج) يتم تحويل الوجه (مسرحته) علاوة على احتفاظه بوجوده الطبيعي الواقعي، فالقناع يوظف ازدواجية الأداء المسرحي، أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية. فقد كان القناع هو الوسيلة الأولى للتأكيد على المسافة الفارقة ما بين الممثل والشخصية.

وعلى العكس من وظيفة القناع القديم فإن الوظيفة الأساسية لفن الماكياج - بالنسبة للمتفرج اليوم - هي تقديم المعلومات اللازمة عن الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل، حيث يتم - بوساطة - الاستدلال الفوري، المباشر على أبرز الملامح الخاصة بها، مثل العمر والحالة النفسية والصحية، وأيضا الاجتماعية، ولكن الماكياج - وحده - لا يصنع الشخصية للممثل، بل يساعده في وضع اللمسات الأخيرة لها، وخاصة عند أدائه للأدوار المختلفة عن طبيعته، أو الأدوار المعقدة، المركبة.

ويرتبط تاريخ التقنع بتاريخ الفن التمثيلي ذاته عند نشأته الأولى، أي مع مرحلة الطفولة البشرية، التي لا تزال تتجدد في ما نراه من ألعاب الأطفال وميلهم إلى التنكر على نحو تلقائي خلال ألعاب المحاكاة، أو التقليد، ومن هنا فإن عملية التجميل، أو استخدام الماكياج، تحمل في الواقع أبعادا أكثر عمقا من عملية التزيين المعتادة، أو مجرد وضع اللحى والشوارب المستعارة. والصحيح إذن أن القناع كأداة ليس شيئا غريبا علينا، بعد أن أصبح قاسما مشتركا في الأعياد والاحتفالات العائلية، يرتديه الجميع لجلب المرح والسرور على قلوب الأطفال، المغرمين غريزيا بلعبة الظهور والاختفاء، أو التنكر، وخاصة في عصر الألعاب games والوسائط المتعددة multimedia، حيث ينتشر كثير من الشخوص الغريبة، والمقنعة، التي يحفظها الأطفال ويقلدونها، مثل شخصية الرجل الوطواط Batman وغيره(*). إلا أن المعنى القديم التقليدي، للقناع لا يزال بعيدا عن إدراكنا المعاصر الجزئي، المتمركز حول الصور الحسية، المباشرة، المغرمة بكل ما هو مرئي، محسوس. فهو النتاج

(*) وقد عملت السينما الأمريكية أكثر على بث مثل هذه النزعة من خلال عدد من الأفلام مثل القناع The Mask (بطولة جيم كاري) أو قناع زورو (بطولة أنطونيو بانديراس وأنطوني هوبكنز) وأيضا الرجل ذو القناع الحديدي The man in the iron mask الذي يجسد لعبة الأنا / الآخر بصورة درامية. (م)

الطبيعي لإيماننا بقيمة الفردي في مقابل قيم الجماعة والوحدة، والمشاركة الجمعية، التي كان القناع فيها جزءا عضويا من حياة الناس، وليس مجرد حيلة مسرحية، أو عنصر احتفالي، أو حلية تشكيلية. ومن ثم فقد يكون الحديث عن القناع القديم ودلالاته، أو قدراته، السحرية والأسطورية غريبا بالنسبة إلى الجيل الحالي، في حين أنه «واحد من أصعب عناصر (موتيفات) الثقافة الشعبية، وأكثرها تعقيدا من حيث تداخل المعاني»[٩٠].

ففي تلك الأزمنة الأسطورية الأولى، التي رأينا الإنسان يعيش فيها وفقا لقاعدة محاكاة النموذج المثالي الإلهي، أو الأسطوري، حيث كان كل ما حول الإنسان، وكل ما يفعله، هو تجليا قدسيا للإله.. كان من البدهي أن تكون عملية صناعة القناع، بوصفه أداة شعائرية، بمنزلة محاكاة لعملية الخلق ذاتها، أو محاولة لاستحضار، أو بعث أرواح الكائنات العليا، أو السلف الراحلين في شكل رمزي يصلح للعمل كحامل لعلامة المقدس، أي «حامل مرئي لقوى لا مرئية» كما يصفه جارودي[٩١]. وهكذا تصبح عملية صناعته، وأيضا ارتدائه، احتفالا خاصا يرتبط غالبا بطقوس سحرية مركبة.. (ولا تزال بعض المسارح الشرقية - الآسيوية - تجعل من عملية وضع الماكياج، أو التنكر، احتفالا طقوسيا قائما بذاته، وجزءا من الاحتفال المسرحي ككل).

فلا معنى هنا، أو مبرر لوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه، فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي، تجسيدي، يشابه تقريبا الدور الذي يقوم به الممثل، بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي، المادي والروحي، ومن ثم كان لابد من أن تكون العناصر الأولية التي يصنع منها القناع مشتقة بالدرجة الأولى من الحياة الطبيعية، سواء أكانت هي الخشب أم الطين أم الألياف... الخ. وكان لابد لهذا الجزء المقتطع من الحياة أن يتم تكريسه لكي يصبح ملائما لوظيفته الجديدة، أي لكي يعلو إلى درجة القداسة المطلوبة من ناحية، وحتى يتم التواؤم ما بين الروح ساكنة القناع، والروح التي ترتديه، من ناحية أخرى، وإلا فسيكون القناع بلا فائدة، أو يكون ملعونا، مؤذيا لكل من يحاول ارتداءه.

والقناع هو الممثل الأول بلا شك، يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي، وسواء أخذ القناع ملامح إنسانية، أو حيوانية، ليكون في النهاية انعكاسا لهذه الملامح بعينها، أو كان تجريدا لها، فإنه في النهاية

تجسيد لصورة الطبيعة الأصلية، «رسم حقيقي لملامح الروح... رسم فوتوغرافي للشيء الذي لا يمكن أن تراه إلا فيما ندر لدى الكائنات الإنسانية الصادقة، المنطلقة فقط... انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية»[٩٢]، وكما هو معروف فالأهمية التكنيكية للقناع تكمن في أنه يثبت جزءا مهما من الجسم، ويعلق - بالمقارنة - أجزاء الجسم الأخرى... أي أنه دعوة للمشاهدين، أو بالأحرى المشاركين، لكي يتحلقوا حول جسم المؤدي، لابس القناع، وكأنه صار المركز الحي للطقس، فلابد للطقس من مركز باستمرار، فالمركز هو «منطقة المقدس بامتياز، منطقة الحقيقة المطلقة»[٩٣]. إن هذه المشاركة هي أقصى ما تطمح إليه الممارسة المسرحية دائما، ولكنها صارت اليوم حلما لا يُدرَك بمجرد التمني بعدما فقد المسرح صلته الوثيقة بالمشاركة الطقوسية الجماعية!

إن تحويل المؤدي، أو الممثل، إلى مركز حي للطقس بواسطة القناع، إنما يعني تكريسه، وبالتالي تصل الجماعة بذلك إلى محاكاة، أو تكرار، فعل البناء الإلهي المثالي: خلق العوالم والإنسان. فهنا يمكن للمشارك أن يرى من خلال القناع، الذي قد يبدو لنا اليوم ساكنا، أو جامدا، حركة الروح وانفعالاتها، ميلادها ونموها. ومن ناحية أخرى فإن هذا يعني أنه ما كان لشخص أن يرتدي القناع دون أن يمر هو نفسه بسلسلة من التحولات والتغييرات التي يشعر بها في أعماق روحه، والتي تعمل على تأهيله، أو تكريسه، لأداء دوره حاملا للقناع، ولما يحمله القناع نفسه من رموز وعلامات سحرية معقدة، وكأننا مرة أخرى أمام المعنى الأفلاطوني للمحاكاة - من بُعد - فالممثل، أو الراقص البدائي، حامل القناع، إنما يحاكي المثال الذي يحمله فوق وجهه، والقناع - المثال - بدوره يحاكي النموذج المثالي - الأصلي للكون.

وقد عملت بعض المسارح الأوروبية الحديثة في إطار محاولاتها المستمرة للبحث عن لغة مسرحية جديدة تكون قادرة على منح المسرح خصوصيته في مواجهة وسائل التعبير الدرامية الحديثة (السينما - التلفزيون)، عملت إما على إلغاء دور الماكياج نهائيا، اعتمادا على القناع الطبيعي الذي يجسده الممثل بنفسه (مثال المسرح الفقير - جروتوفسكي في بولندا)، أو - وبالعكس - على إعطائه أهمية ومكانة مميزة مستلهمةً في ذلك التقاليد الاغريقية القديمة، وتقاليد المسرح الآسيوي (مثال فرقة

مسرح الشمس - آريان منوشكين في فرنسا والتي تدخل عملية وضع الماكياج، التنكر، كجزء من العرض المسرحي، فيشاهدها الجمهور كاملة بصفته مشاركا في العرض).

ويمضي بنا هذا إلى الدور المميز الذي منحه الإغريق القدماء للقناع المسرحي، وأيضا لعملية تهيئة الممثل للعرض بتلوين وجهه - طبقا للطقوس الدينية - بدماء الأضاحي، وبالرماد من أجل منحه البركة، أو القداسة، فقد كان العرض المسرحي جزءا من احتفال ديني وشعبي عام يقام مرة، أو مرتين، كل عام، وقد كان لقناع الوجه (الميميك) دور أساسي في المسرح الروماني، ويبدو أن استخدام القناع قد ارتبط بعد ذلك بالكوميديا بالدرجة الأولى (مثال أقنعة الكوميديا ديلارتي في القرن السادس عشر). إلا أنه ومع عودة المسرح إلى الحياة في العصور الوسطى الأوروبية، لم تعد للقناع تلك الأهمية القديمة، بعد تخليص المسرح من طابعه المقدس القديم. وفي القرن الثامن عشر، عصر كبار الممثلين - النجوم، كان الممثلون يضعون ماكياجا ثقيلا، مبالغا فيه، بهدف تجميل صورتهم، وهو ما جعل أحد معاصري ذلك الوقت يقول: «إن كل الممثلين اللاعبين فوق منصات المسارح (ولا تهم أدوارهم سواء أكانوا ملوكا أم ملكات أم أبطالا من أي نوع) يبدون مصبوغين بحمرة غريبة، بحيث يبدو لون وجوههم حيا ومتوردا (مثل وجوه الفتيات الخجولات!)، فبوساطة الأساليب، أو الوسائل التقنية المستخدمة آنذاك، والتي كان بعضها خطر الاستعمال بسبب احتوائه على مادة الزرنيخ السامة، كان وضع الماكياج يؤكد على لون الجلد الأصلي، ويظهره متوردا مع استخدام الإضاءة».

وهناك أيضا الدور التقليدي الذي يقوم به القناع في مسرح الشرق عموما، حيث يستخدم بالدرجة الأولى لأداء الأدوار النسائية وأدوار الشياطين والأشباح (التي تظهر دائما مقنعة في مسرح نو) ولعل لعب الصبية لأدوار النساء هو أيضا - في إحدى جوانبه - استجابة مماثلة لتجسيد ما لا يمكن حضوره بذاته، على اعتبار أن المرأة ظلت دائما كائنا غامضا سواء بوصفها النموذجي كوعاء للخلق والإنجاب، أو حتى كوعاء أو مسكن للشياطين. فعلى الرغم من الدور المهم الذي تلعبه الشخصيات النسائية في هذا المسرح، فالرقص والمسرح بصفة عامة هما ابتكار يعود إلى التصورات الأسطورية الأمومية، إلا أن ظهور المرأة بذاتها ليس مسموحا به على الإطلاق فيه، ويبدو

أن الولع الشرقي بالعالم الروحي هو السر وراء استبعاد المرأة من مضمار الحياة العملية خارج المنزل، سواء كان هو بيت العائلة أو بيوت اللهو، حيث تُحجب القيمة الجمالية الشكلية للمرأة، بينما تظل - كما يقول مالرو - موضوعا جديرا بالاهتمام، حساسا، كالعمل الفني، جميلا ... أجل، ولكن مقدرا عليها (المرأة) بعض الواجبات، كأن يكون عليها أن تكون مخصبة ووفية، إن كان لها أن تكون زوجة، جميلة إن كان لها أن تكون محظية، خبيرة إن كان لها أن تكون محترفة! [أي بشرط ألا تكون أبدا مثيرة للشهوات خارج تلك الأطر. فالرجل والمرأة ينحدران من نوعين مختلفين[91]، ومن ثم فكل نوع يعيش قدره الخاص، دون أن يعني هذا الحط من قيمة الآخر]!

والقناع الذي قد يكون خارجيا - أي منحوتا - في المسرح الراقص في بالي، وتايلاند، مثلا، أو داخليا - أي مرسوما فوق الوجه - في المسارح اليابانية، وأوبرا بكين، يصبح هو وبمجرد ارتدائه التحقيق الفعلي لعملية تكثيف الطاقة، فهو العنصر الوحيد الباقي فعليا من الممارسات الطقوسية القديمة، ومن هنا بقيت تلك الخطوات الغريبة والقسمات المرعبة في الأقنعة الشرقية، وهي خطوط تعمل في مجموعها على تشديد معنى الحياة إلى أقصى حد، إنها هي نفسها عملية التأطير أو التغريب التي يسعى إليها الفن الشرقي دائما من أجل إحكام تأثير الإيحاء ومحاولة خلق واقع مواز، رمزي لا يشابه الواقع المعيش في شيء. وتعتمد تقنية القناع هنا أيضا على الأهمية الكبرى التي يوليها الشرقيون للوجه البشري، وفي التعبير الياباني، وحين يقال إن شخصا ما قد فقد وجهه، فهذا يعني أنه قد استسلم وخضع للضغوط الخارجية، وهو تعبير مشابه لما نقصده بالعربية بفقدان ماء الوجه.

وإذن... فالقناع هنا يكون تلخيصا لسلوك إنساني كامل، ففي أوبرا بكين تصادفنا تلك الوجوه الملونة الساطعة والمختلفة ألوانها باختلاف ما تمثله من قيم، فالأحمر يعني الولاء والأبيض الخداع، والأسود الشجاعة، والأصفر القسوة، والأزرق التفاني... وفي مسرح (خون) المقنع في تايلاند، يجد الممثلون صعوبة بالغة في الحديث وهم يرتدون أقنعتهم، وبالتالي فإن الراوي وجوقته يجلسون إلى جانب الفرقة الموسيقية لتلاوة وغناء أشعار النص، التي يؤديها الممثلون إيماء[85]. وفي الواقع فإن هؤلاء بالذات [ممثلي مسرح (خون)] يؤدون أدوارا منوطة بالعرائس الظلية، وهم يستعيضون عن وجود الدمية

وتحريكها بوضع قناع يمثلها. وهذا تقليد معمول به أيضا في مسرح الكابوكي نتيجة لإتصاله مع مسرح العرائس، حيث لم يكتف الكابوكي بنقل نصوص هذا المسرح، ولكن أيضا نقل أساليب العرائس في الحركة والأداء، وقد استمر هذا التقليد حتى اليوم، وترك أثره الواضح على حركة ممثل الكابوكي لاستخدام حـركـة العـرائس في تمثـيله للمشـاهد التي تتطلب الحكي عن الماضي (مونوجاتاري)، وهي المشاهد التي تبدأ عادة بجملة: إنني سوف أحكي الآن قصة... أو جملة أخرى مشابهة[٩٦]. وهنا نجد التأكيد نفسه على كون القناع، أو الدمية، هو في الحقيقة تجسيدا لصورة من الماضي، أو لما يقال عنه أرواح السلف.

٣ ـ الكاهن ـ الشامان... قناع الإله

الشامانية هي الديانة التقليدية لشعب التونجيين الذين يعيشون في شرق سيبيريا الروسية، ويحتل الشامان المكانة الرئيسية في هذه الديانة، فهو قسيس متصوف ومغن وذو قدرة عالية على شفاء المرضى. وتقوم الشامانية، التي تمارس في كثير من مناطق العالم وفي آسيا القطبية والوسطى بصفة خاصة، على الإيمان بأن العالم تسوده أرواح طيبة وشريرة يستطيع الشامان أن يتصل بها مباشرة، ويسعى من ثم إلى التأثير، أو التحكم، فيها. وقد ظهرت الشامانية تاريخيا قبل التطور الطبقي للمجتمعات، في العصرين الحجري الحديث، والبرونزي، وعاشت بين أناس عاشوا المراحل البدائية، في مجتمعات الصيد والجمع، ثم استمرت تاريخيا في المجتمعات الأكثر تطورا.

الشامان إذن هو تلك الشخصية المتميزة التي تمركزت حولها عقيدة كاملة تعتقد بقدرته على أن يكون هو حلقة الوصل بينها وبين أرواح السلف، وكل ما هو خلف حدود الزمان والمكان الواقعيين... إنه ساحر وطبيب وعراف يمتلك سطوة واسعة، بل ومطلقة على جميع أفراد الجماعة المؤمنة بهذا المبدأ. ومن ثم تتبدى صورة الممثل ـ الكاهن بوصفه نمطا وظيفيا (أكثر منه فنيا) مركبا يجمع ما بين صورة الساحر المعالج (الطبيب)، ورجل الطقوس والمراسم الدينية، ومنظم الاحتفالات الشعائرية، وقائد الكورس المغني الراقص، وأيضا شاعر القبيلة، وراوي أساطيرها، وحافظ تاريخها.

وبوصفه خازن أسرار الحياة الروحية للقبيلة، فإن ما يملكه الكاهن - الشامان من معرفة، أو حكايات، كان له قيمة استثنائية دوما - حيث تظهر هنا قيمة التحريم وما يرتبط بها من لعنات مثل النص، أو الرقصة/اللعنة... وهي اللعنات التي أصبحت مصاحبة لفعل الرقص، أو الأداء، أو الحكي ذاته، بصرف النظر عن الحكاية، أو الرقصة نفسها. فارتباط الممثل - الكاهن بالطقوس المنظمة لحياة القبيلة، جعله دوما معرضا لخطر التحريم المرتبط بالمعرفة المقدسة. فليس كل ما يعرف يقال... ولعل هذا هو ما جعل هيرودوت - مثلا - يمتنع عن ذكر أجزاء من فصول التمثيلية الأوزيرية، بحجة أنه كان محرما عليه الإفصاح عنها.

وقد رأينا في أكثر من موضع أن الشخص حين يتخذ موقف العارض، مركز الاهتمام، بين جمهور ما يخلق بدوره سلسلة مركبة من الحالات، أو المعاني المتنوعة. فهو إما أن يكون مجرد عارض متمركز حول ذاته، لا يعرض سوى ذاته، كبغي، أو يصبح حامل قيمة ما دعائية، كبائع متجول يعرض وصفات غير مضمونة... أو أن يسمو بذاته ويصبح هو نفسه قيمة فاعلة تتحرك بين الناس، تخاطب أعمق ما فيهم، وهو ذلك اللاوعي الغامض، وكما يقول ستانسلافسكي فإن «الأفكار النبيلة التي يتفوه بها الممثل من فوق خشبة المسرح، لن تكون مؤثرة إلا بعد أن تصبح أفكاره هو نفسه»، وفي مثل تلك الحالة الأخيرة فإن أقصى ما يسعى إليه المؤدي هو أن يخلق حالة من المشاركة الروحية، أو التجاذب الصوفي بينه وبين جمهوره، وبالتالي فإن أول ما يحتاج إليه - بالضرورة - هو نوع من التنقية الذاتية (الصفاء الروحي) لكي يصل بنفسه، وبمن حوله، إلى حالة الوجد اللازمة لمشاركة من هذا النوع.

وفكرة الإنسان/القيمة هذه فكرة قديمة، قدم الأساطير، والملاحم، وقصص الأنبياء والقديسين: وهي مرتبطة ارتباطا عضويا بطقوس التضحية، التي يقدم فيها الإنسان ذاته أضحية، أو هبة، للآلهة تكفيرا عن خطايا الجماعة، بل عن خطيئة الوجود نفسه. فالكاهن - في التحليل النهائي - شخص نذر روحه وجسده لخدمة القوى الماورائية... صحيح أن هذه الفكرة قد تبدو لا عقلانية بالمرة، بمقاييس العلم الحديث، أو لعلها تشير إلى نوع من الاضطراب، أو التطرف النفسي - وكما يقول نيتشه - فلقد كان الموتورون

الكبار دائما في التاريخ عبارة عن كهنة، شأنهم شأن أكثر الموتورين روحانية[٩٧]. ولكن علينا أن ننظر إليها في ضوء معطياتها التاريخية، فالحقيقة التي لا مراء فيها أن البشر في تلك العصور لم يكونوا يفكرون في تلك الأشكال والرموز الروحانية، بقدر ما كانوا يعيشون فيها بكامل كيانهم.

ومن ناحية أخرى فإن معنى القداسة الذي يرتبط - في أحوال معينة - بفكرة التضحية بالجسد سواء عبر الإلغاء التام - الشهادة - أو بالتخلي عنه ليكون مسرحا للآلهة لكي تعبر عن مشيئتها، بواسطة المُلغ/المؤدي، كان من الممكن أن يتم تجسيده أيضا عبر طقوس التهتك، أو الترخص الجنسي، ولعلنا نتذكر هنا الدور الخلاعي للكاهنات في المعابد القديمة، في العصر الأمومي، حين يصبح التهتك الجنسي فعلا مكرسا في خدمة الآلهة باعتباره محاولة رمزية للنكوص بالعالم إلى محيط العدم/الفوضى الأولى السابقة على الخلق، تمهيدا لإعادة الخلق من جديد، أو - كما يقول مرسيا الياد - «إبطال ماضي الزمن الدنيوي، لكي تستعاد اللحظة الأسطورية التي جاء فيها العالم إلى الوجود. فهذا النكوص الدوري يعني محو جميع خطايا العالم، وكل ما أبلاه الزمن، أو لوثه، بمعنى الكلمة»[٩٨].

ولعلنا نلحظ في هذا نوعا من الإشارة، أو الترميز، إلى عمليات الجنس والحمل والولادة... فعلى الرغم من انحسار دور المرأة تاريخيا بصورة متزامنة مع تطور أشكال الملكية والأسرة معا، وبصفة خاصة فيما يتعلق بفنون الأداء العلني، فقد كان للنساء دور متميز في تلك الأزمنة، وبخاصة فيما يتعلق بتلك الممارسات الروحية. فطبقا لمبدأ المماثلة، وكما كانت رموز الخصوبة - مثلا - بصفة عامة رموزا أنثوية (كأن تشبه الأرض بالكيان الأنثوي، أو تأنيث آلهة السماء «نوت» عند المصريين)، فإن الأنثى كانت هي المعادل الطبيعي للنفس (الأنيما)، ويبدو أن هذا هو السر وراء ارتباط تلك الحالات الغامضة، والإحساسات الباطنية التنبئية، والاعتقاد بالأمور اللاعقلانية، والعاطفة نحو الطبيعي، بالميول النفسية الأنثوية، إلى درجة أن بعض كهنة الشامان (بين قبائل الإسكيمو، وقبائل القطب الشمالي الأخرى) كانوا يرتدون ملابس نسائية، أو يرسمون أثداءً على أرديتهم لأجل أن يُظهروا جانبهم الأنثوي الداخلي[٩٩]، إذ يبدو أنهم كانوا يعتقدون أن الجسد الأنثوي هو الأكثر ملاءمة لسكنى الأرواح والأشباح، وهو ما دفع القدماء

(حتى الإغريق) إلى استخدام النساء في عمليات الاتصال بالآلهة! فهل يمكن أن نجد هنا الجذور الأسطورية للربط ما بين فعل الأداء/العرض وبين الجنون، وبين العهر أيضا، كقيمة سلبية في المجتمعات الأكثر تطورا (المجتمعات الأبوية، ومجتمعات المدينة)؟

والمهم أن تحول المؤدي - في رداء القداسة هذا - إلى أن يصبح هو الكلمة/القيمة المعروضة ذاتها يعني أنه قد أصبح رمزا جماعيا مركبا، أو - بكلمات أخرى - قطبا مشعا يتمحور حوله نسق متكامل من الرموز والإشارات الجمعية، يعيد هو صياغتها من جديد وفق شرطيات العرض الذي يؤديه، أو وفق الظرف الاجتماعي القائم، وهو ما يجعلنا نضعها في ارتباط شرطي مع فكرة القناع كنموذج للقطب الروحي، الذي يعمل على تكثيف الطاقة الروحية، وتثبيت الرمز الجمعي بين أفراد القبيلة، أو الجماعة، الواحدة، بوساطة نفي، أو تغريب، كل ما هو شخصي، مثل الملامح الاعتيادية للوجه. فنظرة القناع - كما يرى جادامر - هي نظرة «غير جزئية، وغير محددة... فهي نظرة تتسم بالشمولية، كما لو كانت إيحاء بمعنى كلي، أو تعبيرا مطلقا يستحث المشاهد لكي يجسده عيانيا»[١٠٠].

إن هذا كله يبدو طبيعيا في ظل تلك العقلية المؤمنة بصورة مطلقة بوحدة الوجود كقانون يحكم حياتها، وفي الوساطة كطريقة طبيعية، لرأب الصدع الظاهري ما بين الوجود المرئي والآخر غير المرئي. حيث يتخلق هنا عالم أسطوري كامل يحتشد بالأبطال من الجان والمردة والشياطين، وأرواح السلف الصالحة منها والشريرة. فوجود مثل هذا العالم يحتاج إلى مثل ذلك المرشد الروحي، المخلص، الذي تؤهله قدراته للعبور ذهابا ومجيئا ما بين العالمين، والذي يمتلك لغة التخاطب مع كل هؤلاء الشخوص الغيبية الخارقة، وهو العارف بالمراسم والطقوس التي يتجسدون من خلالها وينصرفون حسب حاجة الجماعة، بل إن كلمة شامان تعني حرفيا: الذي يعرف، أو العارف.

ولعل في هذه الفرضية ما قد يسهم في البحث حول حقيقة الأسباب القائمة وراء غياب الفن المسرحي، بالمعنى الذي أعطاه له الإغريق، عن المجتمعات القديمة، مثل المجتمع الفرعوني، حيث تختلف بالضرورة هنا صورة الكاهن - الرائي، ومن ثم الحاكي، في التمثيليات الدينية المعروفة باسم مسرحيات الأسرار

(ميستريا) المحجبة، عن صورة الممثل - الشاعر في المسرح الإغريقي اختلاف الدور والمعنى بين الطقس، والعرض، وبين الحكاية (الأسطورية، أو الخرافية) والدراما في كلتا الحضارتين، أو باختلاف المسافة القائمة بين الواقع الاجتماعي، والخيال الفني، أو بمصطلحات معاصرة بين الفن والحياة.

وكما هي الحال في مدارس التمثيل - بالمعنى المعاصر - يختلف هاهنا المؤدون ما بين أولئك الذين يعتمدون على الخبرة الطويلة (الصنعة) وما لديهم من حيل وتقنيات أداء آلية، وبين الآخرين الذين يندمجون بالكلية في روحية عميقة متوحدين بالكامل مع ما يؤدون، وأيضا أولئك الذين يجمعون بمهارة ما بين الأسلوبين في الأداء، وفي كل الأحوال فإن المؤدي هنا لا يكون - بالنسبة لجمهور المؤمنين بقدراته الروحية - سوى نمط جمعي معروف تذوب فيه بياناته الشخصية، أو تتلاشى نهائيا، ويصبح كل ما يفعله في حياته اليومية نموذجا ومثالا يستعيده الآخرون، وكأنما قد تحولت حياته كلها إلى طقس، أو عرض، مستمر، فهو رجل الفعل الدائم، وليس مجرد شاعر حالم، أو فنان معزول عن الحياة العملية، وضروراتها.

وبالطبع فإن مثل هذا المؤدي - لا بد - كان يمر بمراحل إعداد وتدريب روحي قاسية تكون ضرورية من أجل تحقيق فكرة التواصل الروحي مع شخوصه الخفية، بداية من التنقية الذاتية، أو التطهر، ومرورا بالتأمل والتركيز العميق، من أجل تثبيت الذهن والجسد في موضع معين يسمح بحدوث التناغمات الكونية، وانتظام الرؤى والإيقاعات الداخلية، حتى الوصول إلى حالة التجلي الكلي بقصد إلغاء ما هو ذاتي، أو شخصي، ليكون الكيان مفتوحا أمام حلول الروح، أو القوى اللامرئية المطلوبة.

٤ - المهرج... قناع الشيطان

«إن أعظم الفكاهيين كان دائما هو الشيطان...»

جان بول

المهرج هو ذلك النمط التمثيلي الساحر، القادر على بسط نفوذه وتأثيره على الجميع باستخدام السمات ذاتها التي ظن القدماء أنها مبررات بقائه في الدرك الأسفل من عالم الفن، أي بواسطة الخشونة والبذاءة والقبح! فمن

خلال تلك الوضعية اليائسة التي يظهر فيها المهرج امامنا كإنسان صغير يحاول تعريف ذاته عن طريق واحد لا بديل له هو تعريف حريته، فإنه يستثير لدينا نوعا من العطف والشفقة يكونان - في الواقع - هما الطعم الذي يوقع بنا في مصيدة الإعجاب بهذا المخلوق العاجز الصغير. فالمهرج يؤكد دوما على صفتين بارزتين بالذات هما هذا (التواضع) الجم و (إنكار الذات) اللذان يسهمان في بث الشعور بالتفوق العقلي، والعضلي أيضا، لدى المتفرج المزهو بنفسه فيضحك حتى الثمالة من غباء وضعف هذا المخلوق التافه.

والمهرج «هو أحد الوجوه الأكثر قدما في الأدب، وخطابه التهريجي هو أحد الأشكال الأكثر قدما للكلام البشري، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج)». هذا الوضع الذي يسمح له بنوع من الحرية المطلقة في الكلام عن كل شيء، وفي أي شيء، أو بالسخرية من كل شيء. وقد وجدت دلائل كثيرة على أن الشعوب القديمة قد تهكمت ساخرة حتى على أساطيرها الدينية التي كانت لها المكانة العليا في حياتهم (مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس عند المصريين... وغيرها). أما الإغريق فقد قلدوا كل شيء - كما يقول باختين - بصورة ساخرة، فيما كان يعرف لديهم بالدراما الهجائية (الساتورية) التي كانت تمثل الناحية المضحكة والساخرة للثلاثيات التراجيدية، التي كانت تعرض قبلها. وتبعا لمبدأ الازدواجية الذي رأيناه كعنصر أساسي داخل بنية الفكر الأسطوري، فإننا لا نستطيع إلا التسليم - مع باختين - باستحالة الفصل بين ما هو ديني، وما هو دنيوي، بين ما هو جاد، وما هو هزلي «فقد كان هذان المنظوران معا للآلهة وللعالم مقدسين، وكانا - لو صح القول - معا يشكلان المنظور الرسمي»[١٠١]

وبتعبيرات حداثية فالمهرج هو ممثل، لكن دون إطار مسرحي. إنه ممثل يستعمل الحياة كلها كمنصة. وهو في ذاته نموذج نمطي مصغر للمسرح بمعناه التركيبي، فهو وحده يمكن أن يكون عرضا مسرحيا مستقلا. يحمل فوق جسمه سينوجرافيا متكاملة، بدهاناته وأصباغه وملابسه الغريبة وحركاته الحرة، التلقائية. وهو في الوقت نفسه صورة مسرحية مؤسلبة، فجميع حركاته شرطية لا تشير إلا إلى حقل الكوميدي وليس غيره. فهو الكوميدي مقطرا. وقد أصبح التهريج فنا ومدارس مختلفة، لعل أشهرها في عصرنا الحديث، وأقربها إلى الفن المسرحي بما له من عمق فكري

ودرامي، هو المهرج الملحمي. وهي الصيغة التي قدمها داريو فو(*) وريث المهرجين العظام للكوميديا ديلارتي، والذي يعرف فنه بكلماته هو قائلا: إن ما يميز المهرج الملحمي عن الممثل العادي هو كمية المفارقات التي يعرف المهرج كيف يعبر عنها من خلال جسده، وصوته وعنفه الكوميدي، وأهم سلاح في ترسانة المهرج الملحمي هو قدرته على تأسيس اتصال حميمي مع جمهوره، وتلك نتيجة طبيعية لما يجمع بينهما من هم مشترك. «فالمهرجون الحقيقيون منذ أريستوفان وحتى موليير كانوا مشغولين على الدوام بحالات الجوع الأساسية... ليس فقط الجوع للطعام وللجنس، وإنما كذلك الجوع للكرامة، وللسلطة، وللعدالة»(١٠٣).

فالتهريج ليس مجرد عبث لا طائل من ورائه، وإنما هو فلسفة ومعرفة في آن معا، وهي فلسفة أقرب إلى الفلسفات الوجودية المادية التي ترى في الوجود عبثا بلا أمل، وهي معرفة تهدم بكلمة أو بحركة نزقة أوهام التقسيم الاجتماعي. فالمهرج وحده هو صاحب الحق في قلب الأوضاع واللغة وكل شيء، ونحن نسمح له بذلك نتيجة ثقتنا في أن ما يفعله ليس سوى تهريج ولعب مؤقت سيعود بعده كل شيء إلى وضعه المستقر والأبدي! ويبقى أن فلسفة المهرج مبنية دوما على الافتراض بأن كل امرئ في الدنيا هو أيضا مثله مهرج أو بهلول. وفي رأي «يان كوت» - أن المهرج يحاول باستمرار جعلنا جميعا مثله.

إن هذا التوحد الطفولي، العابث الذي يجرنا إليه المهرج هو الأساس وراء قبولنا كل ما يقوم به من أفعال حمقاء، جنونية، لا معقولة ومن وراء إعجابنا بها لدرجة الهوس، ألا يستطيع هو أن يفعل كل ما نعجز نحن على فعله رغم أننا نتمنى هذا ولا نقدر حتى على الإفصاح عنه. وكما يحلل باختين بعمق فإنه «وفي وجه لغات القسس والكهنة، ولغة الملوك والسادة، والفرسان والمواطنين الأغنياء، والعلماء والقانونيين، ولغة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود تنتصب، معارضة، لغة خلي البال الفرحان الذي يستطيع، عندما يتحتم ذلك، أن يعيد إنتاج أي

(*) ممثل ومخرج ومصمم رقصات وديكور وأزياء، ورسام وفنان تخطيطي وشاعر ومؤلف موسيقي وناشط ومنظم اجتماعي بارز، ناشط سياسي فعال. حاز جائزة نوبل عام ١٩٩٧، ومن أشهر أعماله المترجمة إلى العربية «موت فوضوي مصادفة» التي ترجمها عدد من المترجمين العرب - المحرر (الى جانب الكاتب نفسه).

خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية [من خلال المحاكاة الساخرة]. لكنه يعيده من خلال التلفظ به مقرونا بابتسامة ماكرة، ساخرا من الكذب ومحولا إياه إلى خدعة مرحة»[١٠٣].

أول ما يلفت النظر في نمط المهرج هذا هو ازدواجيته، التي تخلق من حوله نوعا من الغموض المثير، الذي يكتنف هيئته الأسطورية، والذي يصبح فيما بعد سمتا مميزا لجميع المهرجين في العالم... ويبدو أن هذا الازدواج قد تولد نتيجة ارتباط نموذج المهرج، أو البهلول، بالعبادات والممارسات الوثنية القديمة، والمتعلقة منها بالذات بطقوس الخصوبة الزراعية، والتزاوج، والتي لم تجد غضاضة في اللجوء إلى أسلوب المسخ، والتشويه، في صنع التمائم والتعاويذ المستخدمة ضد الشرور، والتي يعتقد أنها ستخيف الحاسدين، والطامعين بصفة عامة. ففي مصر القديمة ـ مثلا ـ ارتبط الإله «بس» وزوجته «تاروت» بطقوس رعاية الحوامل بأقنعتهم وتماثيلهم القبيحة الصورة... فالقبح الكوميدي كما يقول عنه أرسطو هو «قبح ليس فيه إيذاء».

وتبعا لمنطق المشابهة، أو المماثلة، في الثنائية الزراعية، وكما كان من الطبيعي أن يكون قناع الكاهن هو ممثل الإله، وهو الملك نفسه أحيانا، عرفت الأساطير القديمة لدى كثير من الشعوب موتيف الإله الضاحك، حيث كان الضحك ـ ولا يزال ـ سلاحا في أيدي الجماعة البشرية في مواجهة قوى الشر، وعوامل الفناء والجدب، وسطوة الموت... وهو ما نجده في ضحك المرح الصاخب في صلب عقيدة الإله الميت، الذي يبعث من جديد... «فبعث الإله هو معادل لبعث الطبيعة إلى الحياة من جديد بعد نومة الشتاء، وإن انبعاث الطبيعة، هو تمهيد لأعياد صاخبة في وقت يتم التحرر فيه من كل الالتزامات»[١٠٤].

هنا أيضا يتسع في المجال للمحاكاة الطقسية، ومحاولة تكرار نموذج القوى الماورائية بصورة هزلية ـ كاريكاتورية ـ تعبيرا عن فرحة الانتصار على مواسم الجفاف، وعودة الربيع (وقد كان الربيع هو موسم المسابقات المسرحية عند اليونان فيما بعد)، ويصبح المرح هو حالة العالم كله... إنها حالة البعث والتجدد الذي يشارك فيه الجميع، ولكن ولأن من يقوم بدور المحاكي الآن هو مهرج، أو بهلول، فإنه لا مجال للتجريد، والصيغ الرمزية المعقدة... خاصة أن

المثال، أو النموذج، الآن هو الشيطان نفسه، الذي يقوم المهرج بالسخرية منه، بمحاكاته محاكاة هزلية تجعل منه مسخا، أو أضحوكة، باعتباره ممثل الجفاف، والموت، والشر الكوني، الذي هُزِم.

من هنا فإن الجذور الأسطورية لقناع التهريجي تتضمن في ثناياها كثيرا من التشخيصات الهزلية الشائعة لقوى الشر، بل وللموت وللشيطان أيضا. وهو ما يمكن ملاحظته في فصول الأذى اللطيف التي تلازم عمل المهرجين، وتلونه ببعض الشر غير المؤذي، وأيضا في أنماط البخل والغرور والعجرفة والسرقة والاحتيال السائرة الشائعة في قاموس جميع المهرجين. وطبقا لمنطق الاحتفال فإن هذا ليس قناعا فرديا يرتديه المهرج وحده، بل هو قناع القبيلة كلها وقد ارتدت ألوان الربيع المبهجة، وتقنعت بملامح الحياة لكي تلعب، مستعيدة شكلا آخر لحقيقتها الأصلية، حقيقة البعث والتجدد في أفضل الصور البدائية. فالشكل الواقعي للحياة يعتبر هنا، وفي الوقت نفسه، هو نفسه الشكل المتخيل للبعث[١٠٥]. وواقعية الحياة تكون هنا في أبرز صورها حسية وخصوبة مادية، وبالتالي تصبح حياة الجسد الإنساني ووظائفه (مثل الأكل والشرب والإخراج والجنس) هي مادة المهرج ومجال تصويره ومبالغاته الفاقعة.

وفي ظل هذه العربدة والانفلات الاحتفاليين يكون من الطبيعي أن يتخذ الإله راعي الخصوبة والتجدد (مثل الإله مين، وديونسيوس، وأدونيس، ...) من الأعضاء التناسلية الذكرية (الفالوس) رمزا جماعيا يلهو به المحتفلون، وأن يأكل الجميع ويسكر حتى الثمالة، لتترسخ بهذا الجذور الأسطورية الأولى لأشهر أنماط المهرجين في العالم (وبخاصة في حوض البحر المتوسط) مثل السكير والنهم والعربيد... فليس العيد في النهاية - بتعبير دوفينيو - «سوى (سوسيو - دراما) غرامية تحفز الجماعة على الحركة والحياة والتناسل، وتسهل العلاقات الإنسانية والجنسية»[١٠٦].

وإذا كان قناع الكاهن يميل جهة اللاتحدد والشفافية سعيا نحو الشمولية، والكلية... فإنه على العكس يكون قناع المهرج ميالا جهة الحسية الشديدة، بل الحيوانية، وغرائبية التشكيل، مثل صورة، أو قناع الإله القزم «بس» المصري وأتباعه من أقزام المو، ومثل أقنعة الساتير الإغريقي بالوجه البشري وذيل الحصان وأرجل الماعز... فهذه الصورة

الشيطانية تكون هي المناسبة لأداء الرقصات والإيمائيات الهزلية الماجنة. هذه الصور الغرائبية لأقنعة المهرج (الشيطانية) الساخرة تنتمي بصورة مباشرة إلى ما يعرف بالطابع الجروتسكي، الذي يعتمد على نوع من الضحك المركب غير العادي، مثلما تعتمد على إمكانية التركيب اللامنطقي، أو العبثي - بمصطلحات نقدية معاصرة - بالجمع بين ما لا يمكن اجتماعه وفق المنظور المثالي... فنحن بإزاء جمالية التشوه والقبح، في تداخل مقصود مع جمالية التواؤم والانسجام ما دام الغرض هو تصوير جوهر الحياة بحلوها ومرها معا. وكما يقول مايرخولد فإن الجروتسك(*) Grotesque لا يعترف بما هو سافل محض، أو سام محض، إنه يخلط عن قصد بين مختلف المتناقضات، ليجعلها بشذوذه الخاص في وحدة شاذة عنيفة (١٠٧).

وقد لا يكون من المنطقي أن نستخدم مثل هذا المصطلح الحديث نسبيا لتوصيف ظاهرة موغلة في القدم مثل ما نحن بصدده، غير أنه يمكن القول - بصرف النظر عن التاريخ الرسمي للفن والأدب - إن الجروتسك كفلسفة وتصور، وأيضا كأسلوب فني هو نتاج شرعي للثقافة الشعبية في كل زمان ومكان، وهو ما يسميه باختين بالجروتسك الواقعي، في مقابل مصطلح الجروتسك الرومانسي (في الأدب والنقد الرسمي)... فالجروتسك الواقعي/الشعبي هذا هو - على العكس من الثاني الرومانسي المتشائم، المخيف - يحتوي جنونا من النوع الاحتفالي التهكمي، الساخر من العقل الرسمي، وجديته... ولذا فهو «جروتسك مشرق، ربيعي، صباحي [متفائل] وبالأحرى فهو جروتسك يعكس ثنائية التحول ذاتها ما بين الظلمة والنور، الليل والنهار، الشتاء والربيع»(١٠٨). وبكلمة أخرى فهو جروتسك مسرحي الطابع، أكثر من ذاك الرومانسي ذي الطابع الروائي الوقور! وكأننا هنا أمام مرآة التهريج الضاحكة، التي نقف أمامها في مدن الألعاب لكي نرى صورتنا ممسوخة، مرعبة، ولكنها حقيقية!

(*) الجروتسك لغويا كلمة من أصل إيطالي (grotesco) وهي اشتقاق من كلمة تعني مغارة، أو كهف... وقد ترجمت إلى العربية بمعنى المسخ أو المسليح، ويطلق تعبير الجروتسك على النوع الكوميدي الفظ في الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية والحركية، وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكاهي غريب وغير مألوف، يرتبط في أكثر المفهوم احتمالا دون معنى منطقي ملحوظ. (موسوعة المسرح، بوسكو ٢٦١٥)

٥ ـ المفارق... أو القناع الإغريقي

عندما نصل إلى العهد البطولي الإغريقي، فإننا نكون بالفعل أمام الفكرة الأصلية للممثل ـ المفارق التي أنشأنا من أجلها هذا الكتاب...! فهنا ثيسبس أول الممثلين ـ بالمعنى الدرامي ـ الذي بدأ حرفة التمثيل، وهو من خلق الممثل، أو المفارق Hypokrite أو المجاوب، أي الذي يجيب على الكورس، كما هو في الأصل اليوناني (٩-١).

ولكن الإغريق لم يتركوا لنا بالطبع شيئاً عن مسرحهم، الذي ملأ سماء التاريخ بعظمته، وفرادته، سوى تلك النصوص المترجمة، وكراس أرسطو المشار إليه، بحيث يصبح الحديث عن صورة الممثل في المسرح الإغريقي القديم نوعاً من الرجم بالغيب، تماماً مثلما هي الحال مع العصور السابقة، حيث لا نجد شيئاً سوى نصوص تلك الحكايات والأساطير منزوعة الصلة بأصلها الطقوسي، البدائي، أو نصوص السيناريوهات اللاهوتية المصرية المغلقة أمام التحليل، وكأنها طلاسم محظور الاقتراب منها، أو حتى الحديث عنها (كما زعم هيرودوت مثلاً عن نصوص الطقوس الأوزيرية السرية). فلا شيء هنا أيضاً سوى افتراضات غير نهائية، وبعض الصور المرسومة فوق بضع حفريات، أو أوان فخارية، عثر عليها الأثريون، وتحتفظ بها قاعات المتاحف الأوروبية، بل وحكاية شائعة عن الممثل بولس الذي أتى برماد ولده الميت لكي يستثير دموعه وأحزانه (ذاكرته الانفعالية بالمعنى الحديث) في أثناء أدائه لدور إلكترا... ولعل اللغز الأكبر هنا هو موضوع الإيهام الذي أفضنا في الحديث عنه في الفصل السابق. إذ كيف يمكن لتأثير الإيهام الحدوث في الوقت الذي تؤكد فيه المراجع والمصادر كافة على الطابع التغريبي، المؤسلب، للعرض المسرحي اليوناني القديم؟

يقول بارت: «إن المسرح القديم المنحدر من طقوس عبادة ديونيسيوس كان يشكل تجربة جماعية شاملة تتداخل فيها حالات وسيطة ومتناقضة غايتها طرد القوى الشريرة المستحوذة، أو بمصطلح أقل دقة ولكن أكثر عصرية، تغريبها» (١٠-١). ومن ناحية أخرى فإن النزعة الإحيائية أو الاستسلام إلى الميتافيزيقا ليسا ـ كما يرى كاسيرر ـ «سوى محاولتين مختلفتين للإحاطة بحقيقة الموت، أي تفسيره في صورة عقلية مفهومة» (١١-١).

فقد ظل الموت هو الموضوع، أو البطل/الضد ANTAGONIST للتراجيديا على الدوام، فنحن عندما نبعثُ على المسرح شخصية من الماضي نبدو وكأننا بصدد ممارسة حية للحقيقة النفسية القائلة بإمكانية مواجهة العوائق والمصائب الواقعية عن طريق إلغاء وجودها في العقل، أي بواسطة الخيال، ومن ثم يكون التماس قائما هنا بين حالة التقمص التمثيلي لشخصيات تاريخية وُجدت بالفعل، أو أخرى خيالية لم يكن لها وجود على الإطلاق، وبين أحوال البعث أو استدعاء أرواح السلف ممن تركوا العالم المادي راحلين إلى ما وراء الطبيعة الحية، وهو بالضبط ما تجسده حادثة الممثل بولس مع رماد ولده!

ولكن جميع الشخوص التي مثلت أدوارها التراجيديا الإغريقية لم تكن قط شخوصا خيالية، من بنات أفكار المؤلفين، بل كانت شخوصا حقيقية ذات مرجعية تاريخية معروفة، حتى لو كانت هذه المرجعية هي ملاحم هوميروس، أو فرجيل. فتلك الملاحم لم تكن تختلف كثيرا عن كتب التاريخ والسير، أو التراجم، بلغة عصرنا.. وفي هذا ما يفسر حقيقة العنصر المميز للمسرح الإغريقي، والذي يهبه عمقه وصراحته الفريدين - كما يقول فرجسون [٤٤٢] - عنصر التوقع الشعائري ritual expectancy الذي يفترضه الفنان في جمهور تلك الأزمنة، والذي كان عليه التعرف على أبطاله من خلف تلك الأقنعة الجامدة، وفوق الأحذية العالية الغريبة، وغيرها من اللوازم الضرورية لتحقيق أفضل رؤية ممكنة لهذا الجمهور الضخم، المحتشد في مدرجات المسرح اليوناني، في كامل زينته، وعدته وعتاده، احتفالا بالعيد، وكأنهم جمهور معاصر حضر لمشاهدة وتشجيع مباراة كبرى من مباريات كرة القدم.

وبالفعل، فلم تكن تلك العروض سوى مباريات حامية في الأداء بين الشعراء/الممثلين المحترفين، في خلق صور غير متوقعة لشخوص معروفة تقريبا، يساعدهم في ذلك كورس من الممثلين الهواة، أتباع الإله الصاخب، المرح، المختارين لأداء واجب ديني وقومي في آن..! وقد يصبح من المقبول في ظل هذه الشرطيات الملحمية التي كانت تحيط بالعرض المسرحي الإغريقي أن يكون للأداء التمثيلي طابع تغريبي مدهش على الدوام، وخاصة بين جمهور يحفظ عن ظهر قلب الحكاية الأصلية، ويعرف أبطالها عن قرب. ولعلنا نلاحظ في هذا مفارقة ظاهرية من نوع خاص ما بين مفاهيم من نوع الإيهام

والتطهير، وهذا الطابع التغريبي المؤسلب للممثل الإغريقي، غير أن هذه المفارقة منشؤها الحقيقي هو الاستخدام الأيديولوجي الحديث لمصطلح التغريب، الذي صكه برخت بديلا لمصطلح الإدهاش... بينما يكون لهذا المصطلح معنى مختلف تماما عندما يدور الحديث حول تقنيات التعبير في المسرح الشرقي ـ مثلا ـ أو في مسرح العصور الوسطى الأوروبية، حتى في الأشكال المسرحية الشرق أوسطية التي تعتمد على فكرة اللعب على المكشوف، وترتكز بصفة خاصة على تقنيات الحكي والغناء.

من هنا قد يصح الافتراض النيتشوي بأن التراجيديا هي الجوقة الإغريقية، كورس ديونيسوس، وهو العنصر الذي يميز المسرح الإغريقي من حيث كونه يمثل الصلة المحسوسة الوحيدة بين العرض المسرحي والبنية الأسطورية، والدينية. فقد كان عمل الجوقة بمنزلة الرحم الحاضن للحوار الدرامي (الأبولوني)، على اعتبار أن هذه الجوقة هي ـ في التحليل النهائي ـ صوت الحكمة، أو الوعي بمصطلحاتنا، ولكنه وعي «نوعي» نخبوي، وفي الوقت نفسه جماهيري، فتلك النخبة الفريدة من نوعها في التاريخ، كانت هي مجموع المواطنين الإغريق، فالمسرح الإغريقي ـ الذي هو في نفسه تساؤل ـ حدد لنفسه مكانا بين تساؤلين اثنين: الأول ديني، وهو الميثولوجيا، والآخر علماني، وهو الفلسفة؛ ومن ثم كانت الجوقة هي أداة التساؤل الرئيسية في ذلك المسرح[١١٣]. وقد كان هذا بالفعل هو الأساس الذي نشأت عليه التراجيديا اليونانية كطريقة للمشاركة السياسية، أو للتعبير الجماعي الحر، فمن زاوية ما يمكن النظر إلى معظم التراجيديات الكبرى (في ظل هذا الدور الملموس للجوقة كشكل من أشكال المحلفين، أو أفراد الادعاء العام) كمحاكمات جماعية كبرى لأبطالها، بحكم كونها أعمالا تقدمية تشهد على تحول المجتمع من المرحلة الأمومية إلى العصر الأبوي، إذ كانت سقطات الأبطال بالدرجة الأولى ذنوبا مقترفة في حق الجماعة، أي تجاوزا سياسيا[١١٤]... وفي قلب حلقات الغناء والرقص الديثرامبية (حلقات المديح الديني) التي يقيمها أفراد الجوقة «دون مواجهة الجمهور» ـ باعتبارهم هم المرآة التي تنعكس على صفحتها صورة ذلك الجمهور ـ ولد الممثل الأول، فالثاني... في حضانة الجوقة التي كان من بين وظائفها أيضا: مراعاة مراحل الأداء، وتمثيل معاناة الشخصيات، والقيام بدور ملاحقة الإيقاع التراجيدي وإدراكه[١١٥].

وإذا تذكرنا الإيحاءات التي طرحها علينا مصطلح «الكوريا» الذي اقترحه بارت... فإنها تؤكد صيغة الممثل الشامل: الراقص والمغني والممثل معا باعتبارها الصورة الافتراضية المثلى لما كان عليه الممثل الإغريقي، وهي الصيغة التي وجدت من قبل في قلب الطقوس الجماعية البدائية، التي كانت توحد بين الغناء والرقص والتشخيص بصورة تركيبية داخلها. ولعل هذا ما يؤكد، ولا ينفي، الطابع التطهيري، الديني، للمسرح الإغريقي... إذ لا يمكن مطلقا النظر إلى هذا المسرح بمعزل عن العالم الأسطوري ـ كنسق معرفي ـ ولا عن العناصر الدينية الطقوسية، على الرغم مما هو واضح من غلبة المواضيع الفنية والجمالية المطردة في ذلك العصر، ومن السياق السياسي الساخن الذي كان يمور به مجتمع المدينة الأثينية آنجياس... وأيضا على الرغم مما يقرره بعض المؤرخين من أن العنصر الديني كان له الغلبة في صناعة الجو الاحتفالي العام، الذي تجري فيه العروض، وأنه كان يتوارى تماما بمجرد بدء العمل الفني[١١٦].

وحتى لو كان هذا صحيحا، فإن ما كان يجمع أطراف العرض المسرحي الإغريقي هو تلك المشاركة، ذات الجذور الدينية، التي كانت مهمتها فرض سحر العرض على المشاهد... حيث يتبدى الفعل المسرحي بوصفه فعل تحضير، أو تحيين، يرتبط بحدث، أو شخص معين يصبح من الممكن استعادته، أو بعثه، هنا والآن بوساطة التمثيل.

وعلى أي حال، فإنه إذا كان من الممكن لنقاد المسرح البحث والدرس حول نصوص الشعر المسرحي الإغريقي، فإنه يصبح من الصعب على مدرسي التمثيل، ومخرجي المسرح، وضع تصورات نهائية حول طبيعة الأداء المقرر لتلك النصوص، وأصعب ما يمكن تصوره هو بالطبع طريقة الحركة، والرقص، فهل كانت الكوريا التي تحدث عنها بارت رقصا حقيقيا، أم أنها كانت حركات إيقاعية بسيطة... فكل ما نعرفه أنهم «كانوا يميزون بين الخطوة والتشكيل، وأن التشكيل كان أقرب للإيماء... إيماء اليدين والأصابع...»[١١٧]، خاصة مع وجود مثل تلك الأقنعة والملابس واللوازم المسرحية المبالغ فيها... لكن الشيء المؤكد هو أن الفن الإغريقي كان يقوم بصفة أساسية على الوضوح التام، فحتى المشاعر البطولية التي تبدو هوجاء مستعرة بالنسبة لشخوص التراجيديات، لا يمكن النظر إليها من جهة

السيكولوجيا المعاصرة، بقدر ما يمكن رؤيتها من وجهة نظر اجتماعية ترى فيها تعبيرات صريحة، وواضحة عن مواقف جمعية، عميقة تخص الجماعة ككل، وليس البطل الفرد وحده.

على هذا الأساس فقط، يصبح من الممكن التناول من جهة الجانب الصوتي/الغنائي في الأداء، سواء ببحث موازين، وإيقاعات الشعر الإغريقي، أو بالاسترشاد بما كان لدى الإغريق، بمن فيهم أرسطو نفسه، من ملاحظات قيمة حول فن الخطابة (وهي فن سياسي بالدرجة الأولى). فالكلام يلعب دوراً جوهرياً في ذلك المسرح، ويبدو أن الأداء الصوتي كان هو موضوع الاهتمام الأساسي بالنسبة للممثلين، في حين كان على الجوقة أن تقوم بدور التشكيل الحركي التعبيري للأحداث خلفهم. ويورد شيشرون في مؤلفه حول «الخطابة» ملاحظة مهمة حول تدريب الممثل الإغريقي في تلك الأيام: «كان الممثلون الإغريق يتدربون على الإلقاء، طوال سنوات عدة، وهم جالسون. كان لا يفوتهم كل يوم، قبل أن يظهروا أمام الجمهور، أن يطلقوا أصواتهم إلى أعلى وهم مضطجعون، ثم يجلسون، ويخفضونها من أرفع الأصوات إلى أغلظها، ويستجمعونها، وكأنهم يبلعونها»(١١٨).

٦ - القناع الصامت/الميمي

على الرغم من القيمة المطلقة التي خلعتها البشرية على الكلمة بوصفها قيمة علوية تجسد فعل الخلق الأصلي ذاته (في البدء كانت الكلمة)، فإنها لم تكن اللغة، أو أداة الاتصال، الوحيدة بين الإنسان والآخر منذ بداية الحياة البشرية، ولا حتى بعد استقرار اللغات البشرية المنطوقة، ومن ثم المكتوبة، كأنساق تواصلية معتمدة بين الجماعات. فمنذ البدء تعلم الإنسان كيف يستخدم وجهه وأطرافه كوسائط تعبيرية متميزة، وتطور هذا الاستخدام حتى ترسخت لدى كل جماعة بشرية أبجدية إشارية/حركية معينة يفهمها الجميع تلقائياً، وتتوارثها الأجيال، وتضيف إليها، أو تحذف منها، بقدر حاجتها. وهكذا صار للحركة مكانتها ودورها في حياة الإنسان واستمراره بصفة عامة، وطاقته الحيوية بصفة خاصة، حيث يمكن اعتبارها الشكل المعبر عن الحياة والفعل، وكما يقول فلاسفة الإغريق

لا وجود إلا للحركة، أما ما عدا ذلك فهو عرض زائل... فالحركة هي التعبير المباشر عن التغير، مبدأ الوجود، وبالتالي عن قانون الصراع، أو الصيرورة، الحاكم للحياة البشرية وللكون.

والصحيح إذن أن نضع الحركة، وليس الصمت، في مقابل الكلمة، ولكن يبدو أن التراث النقدي التقليدي الذي يعلي من شأن الكلمة ـ بصورة مثالية مطلقة ـ في مقابل الحركة قد عمل على تأكيد استخدام مصطلح الممثل الصامت (على ما فيه من مفارقة ظاهرة) للتفرقة بين الممثل المتوسل باللغة المنطوقة، بالكلام، وبين الممثل الذي لا يستخدم الكلمات، بل يستعين بالحركة والإيماءة في محاكاته وتعبيره، وإن كان ليس هناك من ممثل صامت لو تصورنا أن الصوت في النهاية هو نتاج الحركة، حركة آلة النطق (الأوتار الصوتية، الفكين، الشفاه...) بل إن قناع الحركة هذا (سواء كان هو قناع الممثل الميمي، أو الإيمائي... أو ممثل البانتوميم) ليعد الصورة الأكثر قدما من بين صور التمثيل جميعا، على اعتبار أن الحركة سابقة الوجود على اللغة المنطوقة.

والإيماءة هي واحدة من اللازمات (الحركية) التي يصدرها الإنسان بصفة فواصل أو تعليقات أو حشو ما بين حديثه أو التي يختصر بها الحديث أحيانا (مثل قولنا أومأ برأسه موافقا ـ بدلا من أن يقول كلمة نعم ـ وهكذا...)، فهي إذن واحدة من الصيغ التعبيرية المستقرة والمميزة لكل إنسان، وأحيانا ما تكون مميزة لأمة كاملة مثل كثير من حركات الأيدي والرأس المتعارف عليها وعلى معناها بين شعب معين، فقد ينعكس معنى الإيماءة كلية في مكان آخر وبين شعب آخر يعطيها معنى مختلفاً أو نقيضاً لمعناها.

والإيماءة Gesture في مجال العرض الفني هي حركة تصدرها أطراف الممثل أو المؤدي (الرأس، اليدان، الأصابع)... أو من أي عضو في جسده، كوسيلة معبرة ذات دلالة [119]. وهذا أمر طبيعي، فكل من، وما، نراه في الحياة الواقعية عاديا، أو مجانيا بلا أي معان أو دلالات، يصبح شيئا آخر مشحوناً بالمعنى عند وضعه في دائرة التركيز والاهتمام، فالممثل حين يعتلي منصة المسرح فإنه يدعونا على الفور للتفكير فيه بشكل مختلف عما تعودنا عليه، فهو قد تحول عن صورته الواقعية، الحقيقية وأصبح ممثلا أو رمزا لشخص آخر، بجسده هو، صورته المجازية بالحركة والإشارة والإيماءة.

وفيما يتعلق بالإيماءة في ذاتها - وبالذات إيماءات الوجه - وقبل أن نراها كجزء من كل - هو التعبير الحركي لكامل الجسد - فهناك مصطلح معين هو ميميك Mimik من اليونانية Mimxos لوصف فن استخدام الإيماءة كعنصر من عناصر فن الممثل - في جانبه الحركي - ويعني بالميميك، الحركة التعبيرية لعضلات الوجه والمعتبرة واحدة من أشكال الكشف عن هذه أو تلك من المشاعر الإنسانية، ويتركز فن الميميك - في المسرح الغربي - في تعبير العينين والتي تكشف عن ذات الملامح النفسية للشخصية... بينما تكون اليد، والأطراف، هي أداة التركيز في كثير من المسارح الشرقية.

أما الميم Mime وهو من اليونانية Mimos بمعنى المحاكاة، أو التقليد، فهي تسمية لنوع خاص من العروض المسرحية الشعبية، بل إنها لتعد من أقدم الأشكال المسرحية على الإطلاق، وقد أطلقت هذه التسمية على نوع معين من الدراما الشعبية في اليونان القديمة. وهو عبارة عن مشهد قصير ذي مضمون واقعي، هجائي، ظهر مرتجلا في البداية - بحكم شعبيته - حتى أعطاه الشعراء شكله اللاتيني (وكان سوفرون السيراكوزي - القرن الخامس ق. م - هو أول من كتب مسرحية ميمية).

ومن ثم كانت هذه التسمية تخص جماعات الممثلين (المقلدين) ولاعبي الأكروبات المتجولين، والذين بدأوا حياتهم كمقلدين لأصوات وحركات الغير، ولكن بصورة تهكمية الغرض منها التعريض بهؤلاء، وهجوهم، فقد كان هذا العنصر الهجائي اللاذع هو إحدى مفردات الاحتفالات والكرنفالات الشعبية، ويحدثنا هيرودوت عن عروض مشابهة شاهدها في مصر القديمة، وذلك في احتفال خاص بالآلهة في مدينة (بوباسطيس)(*)، حيث كانت النسوة يتخذن القوارب عبر النيل، وهن يغنين ويرقصن، وكلما صادفن قرية، انحرفن تجاهها، ورحن يبادلن سكانها المنشدين على الشاطئ الشتائم، والهجاء، عن طريق الإشارات الميمية، والحركات الفاضحة والأغاني التي كانت تعزفها جوقة من الرجال يجلسون معهن بالقوارب [١٢١]، إلا أن «الميم» في اليونان قد أصبح بالتدريج محترفا لا يؤديه إلا فنانون محترفون، فلم يكن الإغريقي ممثلا محترفا بالمعنى الحالي بل كان المحترفون هم الممثلين الصامتين.

(*) حاليا تل بسطة، وتقع في محافظة الشرقية.

ومن اليونان انتشر «الميم» بصورة واسعة في حوض البحر المتوسط، وبالذات في إيطاليا. وفي الوقت نفسه لم يكتب الذيوع والاستمرار للمسرح الدرامي الإغريقي - وبخاصة التراجيديا التي ظلت يونانية صرفا - في تلك المنطقة. ففي مصر - وبالتحديد في الإسكندرية - التي كانت قد شهدت نهاية التراجيديا الإغريقية (الراقية) ازدهرت عروض الرقص الإيمائي، أو الرقص المصحوب بحركات التقليد، والمايم[١٢١]... ومن الطبيعي أن هذا الازدهار لم يكن ليحدث لولا وجود أرضية استقبال جماهيرية واسعة وقوية... فقد كان الميم هو النوع المسرحي المفضل في العصر الروماني الإمبراطوري، وكذا في العصور البيزنطية وحتى حُظِر دينيا بقرار من مجمع (ترولا) في عام ٦٩١م، بوصفه نوعا من الفرجة الإباحية المحرمة، وعومل ممثلوه معاملة الخاطئين والزنادقة[١٢٢].

وقد يبدو هذا المنع طبيعيا إذا ما عرفنا أن الميم كان يقدم على منصات مسرحية فقيرة (وهي عبارة عن مصطبة خشبية ذات ستارة تنصب خلف اللاعبين). ليجسد حياة عبيد وفقراء المدن والقرى، إذ كانت شخوصه غالبا من العبيد، أو القوادين، وذوي الأصول، والحرف الوضيعة، وكانت عروضه الفقيرة تقدم في الشوارع والساحات، ومن دون أقنعة، أو أي مهمات مسرحية. كما كانت النساء تشترك في تقديمها في البداية مشاركة مع البهلوانات ولاعبي السحر والحيل وأيضا الحيوانات المدربة. ولم يكن هناك مانع لدى هؤلاء من تقديم تشخيصات ميمية (صامتة) لبعض الشخوص، والرموز الميثولوجية، والإلهية، والأبطال العظام، ولكن في صورة تهكمية بالطبع، وفقا لتقاليد التهريج الاحتفالية السائدة في تلك الأزمنة.

وفي العصور الوسطى عاد الميم ليحتل مكانه بين العروض المسرحية الاحتفالية وذلك مع عروض الفرق المتجولة الارتجالية، ليشهد قمة ازدهاره مع عروض الكوميديا ديللارتي الإيطالية في القرن الخامس عشر. أما الميم الحديث فيرجع تاريخه (المرجح) إلى حادثة أو ظرف تاريخي يتمثل في احتكار فرقة الكوميدي فرانسيز للتمثيل في فرنسا. والمسارح المرخصة في إنجلترا - وهو ما حمل الممثلين خارج تلك الفرقة على التحايل على هذا الاحتكار عن طريق أداء تمثيليات بلا كلمات تصاحبها أغان للتفسير، والشرح[١٢٣].

ويبدو أن الأصل القديم اليوناني لمصطلح الميم هو السبب وراء الفكرة المغلوطة، الشائعة، عنه باعتباره فن التقليد أو المحاكاة، وهي الفكرة التي تنكرها (أنجا انترز) بقولها: إنه لا يوجد تشابه بين الاثنين (المحاكاة والميم)، أكثر من التشابه بين التصوير الفوتوغرافي والرسم... وهي ترى - في موضع آخر - أن الميم هو أحسن تعبير عن تلك الصور التي تميز حركة جسم الإنسان وتعبيره في حالات صحوه وأحلامه، وتلك الظلال من الأحاسيس، من السلوك، والتكلف ومن التراخي... فالميم هو نوع من البلورة المجردة لمظاهر وتحولات الحياة التي لا تستطيع الكلمات - مهما تكن كاشفة ومعبرة - إلا أن تصفها فقط، لا أن تجسدها بعمق (١٢٤).

وكما لاحظنا ففي نشأة هذا الفن ما قد يدعو إلى مثل هذا الخلط، الذي لا يهدف إلا إلى التقليل من أهميته، عند وضعه مقابل فن التمثيل الدرامي السائد، بينما يتناسى من يفعل هذا أن الميم هو الأصل، والمصدر، الذي مازال يستمد منه الممثل طاقته الحركية التعبيرية، وإلا لأصبح مجرد آلة صوتية تنتج الأصوات الرنانة الجوفاء، الميتة، والتي لابد لها من التعبير الحركي والإيمائي لتدب فيها الحياة. وإن كان الميم قد ظهر محاكيا في البداية، إلا أنه تخلى بالتدريج عن انغلاقيته هذه وتقليديته، أو واقعيته، ليفتح مجالا للتجريد، والانفتاحية، والتجريب أمام ممثلي «الميم»، فأصبح للفنان الحق في اختيار إحدى الوسيلتين اللتين تتطابقان مع المبادئ الفنية الواقعية والتجريد معا: فهو إما أن يتضمن في طياته شخصية تحاكي شخصية، أو يستخدم الجسم في تجسيد صورة للشيء الذي يريد أن يرمز إليه (١٢٥).

وهكذا، فإن سعي الميم - في تطوره - للاستقلال عن الواقع والمحاكاة - التقليد، والاتجاه ناحية الرمز، وعالم الخيال الكائن ما بين الصحو والمنام، أو بين الوعي واللاوعي، هو نفسه ما يمنحه تميزه الخاص اليوم - من وجهة نظر معاصرة - أمام نوع آخر كثيرا ما يخلطونه به إحلالا واستبدالا: وهو البانتوميم Pantomime، وهو مصطلح يشير إلى العرض المسرحي الصامت، الذي يؤديه ممثل واحد أو أكثر، أو إلى بعض المواقف المحددة داخل المسرحيات الحديثة... وهكذا يتم - مثلا - تعريف البانتوميم دون أي إشارة لنقاط الشبه والاختلاف بينه وبين الميم... ولعله لم يكن هناك فارق بين المصطلحين في النقد القديم. وكما يرى ب. بافي فإن المفاصلة والاختلاف ما بين مصطلحي

الميم والبانتوميم لم تظهر إلا حديثا، وغالبا ما تتم هذه المفاضلة بالرجوع إلى الأصل الذي نشأت عنه كل تسمية، وإلى ما اكتسبته من ميزات خلال عملية تطورها التاريخي، فالبانتوميم الذي يرجع ظهوره كنوع من الباروديا أو المحاكاة التهكمية ضد المسرح الكلاسيكي الجديد، يصبح - في تطوره - الصيغة الأقرب إلى معنى المحاكاة - التقليد بينما يصعد الميم موغلا في سماء الرمز والتجريد ليصل عبر إبداعات أبرز ممثليه المعاصرين (دلاكروا، مارسو، جان لوي، باروا) إلى أن يصبح - على حد وصف (بافي) له - ميمية خالصة - تعتمد على الإيماء الذي لا يقلد وضعا معينا، ومن ثم فهي لا تهدف إلى إحداث أثر التعرف الكشفي أي أن يصبح زخرفة مجردة لا أكثر[٣٦].

وفي كل الأحوال فإن التمثيل الايمائي يسعى دوما إلى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الأوضاع الكلاسيكية، جسد أقرب إلى فن النحت منه إلى التصوير، أما البانتوميم فيظل يسعى إلى محاكاة الأنماط والوضعيات الاجتماعية، أو إلى محاكاة التاريخ المنطوق أو المكتوب محاكاة هزلية ساخرة، بقصد تفكيكه، وإعادة تشكيله بصورة تكشف عن زيفه وما فيه من أكاذيب وضلالات. وبالتالي فإننا نوافق هنا مع بافي على تحديد مكمن التعارض بين الميم والبانتوميم، في الأسلوب Style، أو الطراز، والبناء. فالميم يميل جهة الشعر ليصنع أدواته التعبيرية التي يوفرها له الوسيط الإبداعي، لغة الإيماءات، والتي يستطيع كل متفرج أن يؤولها من وجهة نظره، بسبب من كونها دالات احتمالية - مفتوحة تحمل أكثر من وجه للتأويل، وليست نصا حرفيا منقولا عن الواقع، مطابق الدلالة، مغلقا.

ويضع ممثل البانتوميم Pantomime لنفسه تسلسلا نصيا إيمائيا وحركيا معينا، فهو يعنى - في الواقع - بعرض التاريخ أو القصة كما أوضحنا، بينما يعنى الميم بعرض تلك الصور، والخيالات التي تتراءى للفنان كنوع من الإلهام الخلاق الذي يوحي إليه. وأخيرا فإن الميم قد لا يكون إلا فرديا، أو فلنقل إنه لا يبلغ ذروة إمكاناته إلا في حالات التعبير الفردي، بينما قد يحقق البانتوميم ذاته من خلال الأداء الجماعي أو الفردي... هذا ونتيجة لما لاحظناه من ميل الميم جهة الرقص (أو جهة شاعرية الحركة) فغالبا ما يوظف في الباليه الكلاسيكي كإيماءة أو وضع تقليدي، تجريدي - بلاغي... وفي هذه الحالة فإنه يؤدي مع الموسيقى المصاحبة وغالبا ما يختلط بالرقص.

٧ - أقنعة الكوميديا المرتجلة - عفاريت الحركة!

> - «لقد كانوا جميعا يملؤهم الحقد كما يملؤهم الذكاء وملاحة نادرة... ولقد كانوا جميعا ممثلين صامتين، وبهلوانات، وراقصين، وموسيقيين، وممثلي ملاه في وقت واحد... وكانوا أيضا شعراء، ويتولون تأليف قطعهم بأنفسهم. وكانوا يعتصرون خيالهم اعتصارا في ابتكارها، ويرتجلونها من فورهم بمجرد مجيء أدوارهم، فإذا بالإلهام يتنزل عليهم، والجلالة تأخذهم...»
>
> **فيليب مونيه**

على الرغم من توافر عدد لا بأس به من الدراسات والأبحاث حول هذه الظاهرة الغريبة في تاريخ المسرح الغربي، ظاهرة «الكوميديا ديللارتي» Commedia dell arte، التي ظهرت في إيطاليا حوالى منتصف القرن السادس عشر، كنبتة شيطانية، مفاجئة، لا يستطيع أحد أن يؤكد ارتباطها سواء بالفارصات الرومانية القديمة، أو بالميم القديم أيضا... والتي لا تزيد عمليا عن كونها «رصيفا وممثلين وفعلا»[١٢٧]؛ ومن ثم فإنها ستظل لغزا عصيا على التحليل نتيجة طبيعتها الارتجالية بالذات، فلا شيء لدى الباحثين سوى ذكريات غائمة. ومن ثم سيظل هذا الفن «خارج متناول أي إنسان، بعد أن انقضى زمانه، شأنه شأن المناخات التاريخية»[١٢٨].

وقد عرف المسرح الأوروبي الكوميديا ديللارتي كواحدة من أزهى عصور ازدهاره القائمة بصورة كاملة على الارتجال كأسلوب، والتي تمثل المنبع الذي استلهم منه العديد من رجال المسرح الكبار إبداعاتهم مثل موليير وغولدوني وغيرهما. وعندما عاد النص الدرامي المكتوب ليسود ساحة الإبداع الدرامي، تراجعت قيمة الارتجال، حتى أعاد رجال المسرح الحديث اكتشافها، وعلى رأسهم يأتي ستانسلافسكي، ومايرخولد في روسيا، والكاتب الإيطالي المعروف بيرانديللو، ونذكر هنا مسرحيته الشهيرة «الليلة نرتجل»، كما نذكر مسرحية موليير «ارتجالية فرساي»، وجيردو «مرتجلة باريس» ويونسكو «مرتجلة آلما»...إلخ.

ومن الطبيعي أن الممثل هنا يمتلك - بفضل الارتجال - حرية غير محدودة، يفتقدها زميله المقيد بنمطية تقليدية، وهي حرية قد لا تعني في الأساس حرية التصرف بالكلمة، أو الخروج عن النص (فلم يكن لدى ممثلي الكوميديا ديللارتي

سوى سيناريوهات مفتوحة) بقدر ما تعني حرية إغناء الشخصية بالتفاصيل والأفعال الموحية، بغرض ملء اللحظة الدرامية بما هو أبعد من مجرد الألفاظ. وهذا ما يحدث بالطبع في الحالات المثلى، حيث يكون الارتجال هو ممارسة حرية مبدعة، متاحة لجميع الممثلين على الخشبة بالقدر نفسه.

ونحن عندما نسمع كلمة «ارتجال» اليوم، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو ذلك المصطلح الذي استطاع النقد الفني - الصحافي، الانطباعي، ترسيخه في حياتنا الفنية: مصطلح «الخروج عن النص» كواحد من عيوب المسرح الهزلي، التجاري، وهي مشكلة تتعلق بالأداء التمثيلي بالدرجة الأولى، حيث تبرز هنا تقنية حرفية يستخدمها ممثلو هذا النوع بالذات: تقنية «الإفيه»، الذي يتحول ليصبح هو الهدف النهائي لعمل الممثل في المسرح التجاري، أي يصبح هو الحجة «المبرر» للخروج عن النص، في الوقت نفسه الذي يبقى فيه هو الوسيلة المقررة للخروج عن النص المكتوب، وإنشاء نص العرض اليومي المتغير وفقاً لمزاجية الممثلين: والجمهور أيضاً!

والحقيقة أن هذا الربط، الذي يسعى النقد الأكاديمي - عادة - إلى نفيه عن المفهوم العلمي للارتجال، هو أمر جائز من حيث المبدأ! وهل يكون الارتجال في جوهره، كتقنية تمثيلية عريقة القدم، مرتبطة في الأصل بظهور نمط المهرج الساخر، سوى خروج عن النص الرسمي المقرر؟ غير أنه يبدو، أن الظلال السلبية التي أخذت في الإحاطة بهذا المعنى الشائع للارتجال ليست، في التحليل النهائي، سوى نتيجة للتغير الطبيعي في ميزان القيم الاجتماعية التي لم تكن في الماضي، تعتبر المجون والفحش المسرحي اللفظي والحركي، عيباً يحط من قيمة عمل الممثل!

على أن ارتباط المسرح الهزلي، والكوميديا عموماً، بالارتجال كمبدأ وكتقنية قد عملا على ترسيخ المردود السلبي للارتجال، وخاصة لدى نقاد ومنظري المسرح الجاد، وإن كان هذا الارتباط هو انعكاساً تاريخياً لارتباط الكوميدي بالجمهور العام. فالارتجال، أو محتواه، ينشأ من الطلب - كما يقول جاك جيميه - وليس فقط من حاجة الممثل - العارض، إلى حرية التعبير، ومن ثم فإن الحاجة إلى الارتجال تصبح أساسية عندما يكون هدف الفنان الوحيد هو التلاؤم مع الواقع، والبحث عن جمهور، وبالتالي عن حاجته إلى استثارة اهتمام هذا الجمهور، وبأي ثمن!

والارتجال ليس مجرد القدرة على الرد الفوري، التلقائي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ، ولكنه قدرة إبداعية تصل إلى حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها وذات مكانة فنية مرموقة، خاصة أنه غير مقصور على مجال الإبداع التمثيلي

فقط، لكنه معروف أيضا ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر. فهو حسب التعريف الاصطلاحي: مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني، في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس، عن فكرة، أو موقف، أو حتى شخصية، أو نص ما. على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤشر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في اللحظة نفسها، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماما. وعلى الرغم من الظنون السلبية التي أحاطت بهذه التقنية، فكل النظريات الفلسفية المعنية بالقدرة على التجسيد الإبداعي، تبدأ وتتشعب عادة من قيمة الارتجال بوصفها نواة المسرح الخالص، من حيث هو: منصة وممثل لا أكثر ولا أقل.

الشيء الذي يبدو مؤكدا هنا هو أن قناع المهرج الشيطاني تشكل، والارتجال كأسلوب وتقنية، وأيضا التحرر الأخلاقي، والحسية الجنسية الصريحة كانت هي العناصر الأساسية التي ترسم الإطار العام لهذه الظاهرة. فهنا يمكن أن نجد بصورة واضحة التحقق الفعلي للنمط الأصلي للتهريج الشيطاني، الذي حتما وجوده منذ القدم لدى الجماعات البشرية كافة، باعتباره واحدا من الأنماط الثقافية الرئيسية في الحياة الإنسانية... وكما يقول أ. بنتلي: «فمن المعروف أن الكوميديا ديللارتي كانت حاملة لبضعة قرون تقاليد الشخصيات الثابتة، ولكن كم من الناس يدركون كذلك، أنها كانت حاملة - أيضا - تقاليد الطلاقة والفوران، والشيطنة الكوميدية؟»(١٢٩).

ويمكن أن نتتبع هنا صورة الشيطان بقرنيه الغريبين، وذيله المعقوف، كموتيف شعبي، في القبعات ذوات القرون التي يرتديها المهرجون، والتي يبدو أنها ميراث واحد من أهم أنماط الكوميديا ديللارتي وهو بولتشنيلا... فهو على الأقل أب لعدد من الأنماط العرائسية الهزلية في العالم مثل بنش الإنجليزي وكراجيوزس اليوناني، وبولتشيل الفرنسية.

وبولتشنيلا كما يقول باندولفي - أيضا - «بالقياس إلى جميع إبداعات الكوميديا دي لارتي، هو واحد من أكثرها رسوخا في التقليد، أي ارتباطا بتقاليد بهاليل العصور الوسطى... وخصوصا بهاليل الساحات العامة»(١٣٠). إنه نموذج المهرج المزدوج بحق... نموذج التناقض في كل شيء... بين الجمود المطلق والحيوية المفاجئة... وكما يقال تاريخيا فقد حلت لعنة الازدواجية على نمط بولتشنيلا حتى قبل أن يولد، فقد كانت له أم واحدة وأبوان هما ماكوس

السريع، الذكي، الوقح، الساخر... وبوكو المعتد بنفسه، العبوس، السخيف، الجبان... حتى لقد طاله الازدواج في شكله، ففي الوقت الذي كان له فيه حدبة في الظهر، كان له أيضا كرش واضح...!

ويقول عنه جوته «من أين يظهر فجأة بولتشنيلا بقرونه الضخمة التي تتدلى من أعلى كتفيه، وقد ربطت في عجالة، يثرثر مع النساء، ثم يصطنع (جسد) ما غير ملحوظ ليصبح بعدها وبسرعة شبيه (بريابوس) إله الحدائق الخشبي المقدس عند الرومان. فيثير المرح عندئذ بنزقه الوقح أكثر مما يثير السخط، ثم ها هو بولتشنيلا آخر يظهر أكثر تواضعا وانطلاقا. فهو قد دخل ساحبا من تحته سرواله التحتي، حتى أن النساء لم يكن ليضيعن فرصة أن يتزين برداء بولتشنيلا...»[١٣١].

وكما يقول جوته أيضا: فإن «الأسلوب الأساسي لهذه الشخصية الكوميدية الفجة يتمثل في أنه ينسى تماما أنه ممثل فوق خشبة المسرح». فـ بولتشنيلا يعرض كيف عاد إلى منزله، وجلس يسامر عائلته، ويحكي عن المسرحية التي مثل فيها اليوم، والأخرى التي يستعد لتمثيلها. وهو لا يخجل أثناء ذلك من قضاء حاجته الدنيا، فتصيح به زوجته: اسمع يا زوجي، افق، وتذكر جمهور الحاضرين، إنك تقف أمامهم الآن، فيهتف هو بين ضحكات الإعجاب التي غرق فيها الجمهور: حقا... حقا، ثم يعود ليدخل من جديد في دوره السابق... [وبالإضافة إلى ذلك فهو] «ليس أكثر من جريدة حية... إذ لا شيء مما يحدث في نابولي نهارا، لا يكون قد أذاعه هو مساء»[١٣٢]. وبالفعل فقد تشكلت في بولتشنيلا أعمق السمات الجروتسكية للكوميديا ديللارتي... والتي يمكن تتبعها عند جولدوني، كارلو جوتسي، والفريد جاري (الأب أوبو)...!

وبولتشنيلا ليس وحده، فهناك جاليري كامل من الأنماط الغريبة، التي قدمتها الكوميديا ديللارتي، ولعل أشهرها هو آرلكينو، أو هارليكان، وريث قناع الإله المضحك، متقلب المزاج، الذي يمكن أن يكون أيضا خليفة الفالوفور (حملة الفالوس/القضيب في أعياد ديونيسوس)، الذين كانوا يسودون وجوههم بالسخام، ويلعبون أدوار العبيد الأجانب. ومن هنا كان قناعه الأسود الشهير... وكما يقول يان كوت: «فقد كان المهرج الأصلي (هارليكان) فيه شيء من الحيوان والنون [جني الغابات] والشيطان... وهذا هو السبب في أنه كان يلبس قناعا أسود. إنه عفريت الحركة»[١٣٣].

إن هارليكان في النهاية ليس سوى شكل عضلي - حركي أساسا زادته الإيماءات إيقاعا، والشقلبات تنقيطا وتشكيلا (لاحظ ملابس أحفاده من المهرجين)، وأغنته التأملات الفلسفية والصرخات المتنافرة... وفي حين أنه «لكل شخصية عدد محدود من الإيماءات، فإن هارليكان يعرف الإيماءات كلها... إن له ذكاء الشيطان»[١٢٤]. إنه شاعر البهلوانيات الأول، تماما كما هو زميله - على قائمة الخدم الطويلة - بييرو، أو بدرلينو، شاعر الصمت... وبريجيلا المحتال، الخصم التقليدي لهارليكان. ولا تنتهي القائمة، فهناك المحظية اللعوب، صديقة هارليكان، كولومبين، وأمير المشاحنات سكاراموش... والبلياتشو... وفي مثل هذا المجتمع الحافل بالخدم كان لابد من سادة آفاقين مثل بنتالون: العجوز المتصابي، البخيل، والدكتور: العالم الجاهل، المغرور، والكابتن: الفتوة المتفاخر، المتبجح، القواد[١٢٥]... إلخ.

إن هؤلاء جميعا وغيرهم من الشخوص السريالية الغربية، هم الأسلاف الحقيقيون للكثير من أنماط الكوميديا العراقية خصوصا، والكوميديا، أو المهزلة بصفة عامة، ومنها بتروشكا - مثلا «صاحب الوجه الملغز... الأسطوري الغامض... الذي ظهرت الدمية الخاصة به عندما تم لها تماما تثبيت وإظهار مجموع سمات الشيطان التي حددها سكاراموش... فالعروسة لم ترتد لنفسها فقط لباسه الأحمر، ولكن قناعه الجهنمي أيضا، وبهذا فقط استطاعت حفظ تقاليد الثقافة الوطنية الروسية المندثرة، والممتدة بجذورها إلى أزمنة الوثنية»[١٢٦].

أيضا فهم جميعا أنماط وجدت لنفسها مكانا متميزا في مجتمع المدينة، رغم أصولها الريفية، فهنا، في المدينة يكون الجو مناسبا لمغامرات من هذا النوع، مغامرات العشاق، والأفاقين، وكل ما يفرزه مجتمع يتحول تحولا عميقا مثل مجتمع المدينة الإيطالية في القرن السادس عشر، حيث تشهد أفول نجم الإقطاعيات القديمة، وميلاد البورجوازية التجارية، بأسواقها ومغامرات السفر والرحلات التجارية، ونشأة الأسواق والموانئ الكبرى، وهنا أيضا تنشط الاحتفالات والكرنفالات الجماهيرية، بكل ما فيها من مجون وفحش وقلب للمعايير الراسخة، فمع انتعاش الحياة التجارية، يزداد فقر الفقراء، وينزح إلى المدن آلاف من الفلاحين بعد هبوط أسهم الحياة الزراعية، ففي هذا المناخ الجديد، والمشحون بظروف صعبة قاسية، وهذا الخليط غير المتجانس من البشر، وفي ظل مثل هذه الفترة من فترات التحول الاجتماعي تنتعش

الكوميديا عموما بجميع أنماطها، وخاصة الهزلية منها، إذ تتضح بعمق حدود الفوارق الاجتماعية، والصراعات الطبقية. ويصبح من الطبيعي أن يتشكل النمط الفني الشعبي في مواجهة النمط الرسمي المعياري للفن، وللحياة. وأيضا تتضح ملامح الأنماط الاجتماعية المتباينة الموجودة عادة في أسواق المدن والموانئ.

وعلى الرغم من أن ممثلي الكوميديا ديللارتي الإيطاليين قد ثبتوا لأنفسهم تقاليد خاصة بحرفة التهريج توارثوها جيلا بعد جيل، إلا أنه يمكن القول إن هذا النوع من التمثيل الهزلي الارتجالي كان في حد ذاته عنصرا من عناصر الثقافة الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى، ومن هنا فإن التاريخ قد احتفظ بالأنماط الفنية التي قدموها، دون الوقوف كثيرا عند شخصية المؤدي أو اللاعب الحقيقية، جريا على تقاليد الإبداع الشعبي الشفاهي، والجمعي في آن... وكما يقول باختين: «فإن مهرجي العصور الوسطى كانوا هم حملة الأشكال الحيوية للواقع وللمثال معا، ومثل هؤلاء غالبا ما يكون موقعهم على الحدود ما بين الحياة والفن، فلم يكونوا مجرد أناس مضحكين، أو حمقى (بالمعنى المباشر) ولكنهم أيضا لم يكونوا ممثلين كوميديين»[١٣٧]، ومن ناحية أخرى فإن باختين نفسه يرصد بعمق ملامح الظاهرة الأم التي تمثل الرحم الحاضن لكل هؤلاء، وهي ثقافة الضحك الشعبي، وتنحصر في ثلاثة أشكال:

- أشكال الفرجة الطقسية (نمط الأعياد الكرنفالية «المساخر»، عروض الساحات الهزلية، الفصول المرتجلة).
- الضحك اللفظي (أو صور الباروديا اللغوية) ويشمل عدة أنواع: شفاهي - مدون - فصيح - عامي.
- الأشكال والأجناس المختلفة لأحاديث الساحات الشائعة (السباب - الإشاعات - التعليقات...إلخ).

إنها هي الأشكال الثلاثة نفسها التي مثلت، ولا شك، الذخيرة الحية لممثلي الكوميديا وللمهرجين عبر العصور. وهي الأشكال التي حملت بذرة الفن التمثيلي الحقيقي، فن القناع. وكما يقرر مايرخولد فإن «فكرة الفن التمثيلي التي تقوم على أساس تقديس القناع، والإشارة، والحركة... إنما ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة العرض الشعبي»[١٣٨].

القسم الثاني

فن الأداء... مفارقات تقنية وحلول عملية

5

الـ «هنا» والـ «الآن»...
فضاءات الحرية!

> «إن المسرح لا يدخل، إلى «هنا» و«الآن» الخاصة بـ«وسط الأشياء»... ولكنه يقبل أن يستحوذ هذا العالم على انتباهه، ويقبل - أيضا - بأن هذا الجزء من العالم الواقعي (المسرح - الديكور - الممثل) يمكن أن يشار إليه، وكأنه مقيم في العالم التخيلي...»
>
> **كير إيلام - سيمياء المسرح والدراما**

١ - الممثل الشكسبيري... سقوط الأقنعة

يقول بيتر بروك: «إن الممثل الفج، المتملق، متضخم الذات، سيسلك بمسرحيات شكسبير، لأنه سيرى من ملايين الوجوه التي تعكسها هذه المسرحيات الوجوه التي تصلح غذاء لـ«أناه»»[١٢٩]، بالفعل فمن هنا بالذات، من عند شكسبير، تظهر الصورة الحديثة لفن الممثل بكل ما تحمله من مفارقات نفسية، واجتماعية، حيث يقترب الممثل أكثر فأكثر من جمهور الصالة، عاريا عن أي قناع، وهو الأمر الذي عملت خشبة المسرح الإليزابيثي ذاتها على تكريسه، أواخر القرن السابع عشر.

فقد أصبح الجمهور يرى الملامح الشخصية لوجه ويدي الممثل في إطار/كادر قريب close up ومن ثم أصبح يتابع عن قرب مفردات الأداء، ومن الطبيعي أن يعمل هذا على إذكاء شعور الممثل بفردانيته، ونرجسيته، في مواجهة

الآخر/الجماعة، بعد أن كان لوقت طويل متساقا لفكرة التوحد الكلي معها. وأيضا أن تأخذ فكرة العرض الشخصي أبعادها النفسية المرضية كاملة، كنوع من أنواع حب الظهور، أو الـ showness، وأن يزداد التماس بين شخصية الممثل، والشخصية الممثلة، التي لم تعد مجرد قناع خارجي، يعمل بصفة شبه مستقلة عن ذات الممثل، أو «أناه» الشخصية، بل شخصية، أو «أنا» ثانية تطالب لنفسها بحق الوجود داخل الكيان البشري/الممثل!

ومن ناحية أخرى فقد أصبحت الفرصة متاحة، أكثر من ذي قبل، للتعبير عن مشاعر الإعجاب الجماهيري المتصاعدة، التي قد تصل إلى حد التعلق، أو الهوس، المرضي بالممثلين، والممثلات اللواتي صار لهن الحق في الوجود والعرض جنبا إلى جنب الممثلين الشباب. فبعد أن فقد المسرح، أو كاد في ذلك الوقت، علاقته المبدئية بالطقوس والأساطير، وعلى خشبة المسرح المكشوفة تلك، لجأ شكسبير، ومعاصروه، إلى محاولة نفي مفارقة المسرح الجديد للعالم، والاقتراب من الجمهور لتحقيق فكرة المشاركة، وذلك بوساطة مجموعة من الحيل، والأساليب الملحمية (الأحاديث الجانبية، المنولوجات مزدوجة التوجه ـ للزميل وللجمهور معا ـ المشاهد الكوميدية «الترويح الكوميدي»، أدوار البهاليل والمهرجين، الأغاني الجماعية، المسرح داخل المسرح ـ مثل مسرحية هاملت التي قدمها داخل القصر الملكي ـ ظهور الشخصيات الغرائبية كالأشباح والساحرات...إلخ). وهكذا أصبحت هناك نوعية من الجمهور تقدر فن الممثل كتسلية خالصة entertainment بصرف النظر عن سير الحوار الدرامي ذاته! وبالتالي «فلم يكن شكسبير معنيا بخلق بشر حقيقيين، بقدر ما كان معنيا بخلق التأثير المسرحي، أو الشعري» [140].

لقد شكل هذا النوع الجديد من فنون العرض المسرحي/الشعري، حدود الرؤية الشكسبيرية للعالم، هذا الذي ليس سوى «مسرح كبير» كما يقول شكسبير نفسه. فلم يكن بوسع رجل المسرح الشامل هذا أن يرى العالم كله إلا هكذا، أي مجرد لعبة تظاهر كبرى، لا يكون الإنسان فيها إلا كظل... ممثل مسكين فوق خشبة المسرح يؤدي دوره داخل دائرة الصراع الاجتماعي الطاحنة، فقط من أجل تعريف ذاته، والحصول على حريته الشخصية في الاختيار، في ظل عالم يتحول بقسوة من الهيمنة الإقطاعية، إلى البرجوازية التجارية الصاعدة!

هكذا وجد الممثل نفسه ـ مثله مثل إنسان عصره ـ عاريا أمام المرآة... مرآة الطبيعة، لا يرى سوى نفسه الموحشة بهواجسها، وترددها، وقلقها العميق أمام الأسئلة المصيرية... أسئلة الكينونة: أكون أو لا أكون! وبالتالي أصبح الممثل مضطرا إلى العمل وفقا للأسلوب الطبيعي في الأداء، تحقيقا لمبدأ الصدق الفني، ومن أجل تذويب الفوارق الظاهرية الفاصلة بين المسرح والحياة... فقد وعى شكسبير المعنى الحقيقي للوهم المسرحي، القائم على المفارقة، أو الازدواج، ما بين الممثل والشخصية، وما بين الخشبة ـ كصورة مصغرة للعالم ـ والصالة كجزء من العالم، وهو المعنى المعادل للمفارقة الوجودية الأصلية ما بين الحقيقة والكذب، ما بين الطبيعة الخيرة الأصلية للإنسان، وبين الميول والأهواء الدموية، الشريرة، التي يخلقها الطموح، أو الطمع، مفارقة الماضي والحاضر، الموت والحياة.

وفي مسرحية هاملت يتوجه البطل (شاعر ومثقف عصر النهضة المتمرد) هاملت إلى رئيس الفرقة المتجولة التي استدعاها لتقديم عروضها داخل القصر، بمونولوج طويل، يعدد فيه مساوئ التمثيل النمطي الاستعراضي المنافي للطبيعة، وأهمية أن يكون الممثل قريبا من الطبيعة حتى يحقق الهدف من المسرح. كمرآة للعالم، وللنفس البشرية، وهو كشف ما يعتمل في دواخل المشاهدين من مشاعر وانفعالات، وهو بالضبط ما كان يريد تحقيقه من هذه المصيدة... فالمسرحية لديه ليست سوى مرآة/مصيدة قد توقع بالمجرم حين يشاهد جرمه ممثلا أمامه فينهار معترفا بذنبه.

إن الإمكانية الكبرى التي جاء بها هذا الفصل الجديد من فصول تطور الفن الدرامي التمثيلي، هي ديناميكية الشخوص الشكسبيرية، التي لم تكن موجودة من قبل. فلم يكن هناك سوى الأنماط الثابتة للعواطف والخصال البشرية، كما كان يعرضها مسرح العصور الوسطى الديني، مسرح الوعظ المباشر... وهي ديناميكية داخلية تنتجها أفعال الشخصيات، وحركة الحدث المتدفقة بشكل طبيعي: فإن أي لحظة عند شكسبير يجب أن تكون في أهمية أي لحظة أخرى، وكل من يتكلم يجب أن يكون هو صاحب الدور الرئيسي حين يتكلم [١٤١] ـ كما يقول بروك ـ... أيضا إن بساطة الشكل وشعبيته، أو الحميمية closeness التي فرضتها الخشبة الإليزابيثية، وطبيعة جمهورها، هي ما منحه ذلك الصدق الكامل، الفريد... فالملك لير الذي نراه في البداية واثقا، مستبدا برأيه، يرفل

في هناءة العالم الإقطاعي الساكن، لا يلبث حتى يثور ويضرب في الآفاق صارخا، بعد تسليمه مملكته لابنتيه. وتمزيقها بيده، ثم يعود في ثوب جديد: عميق التفكير، وأكثر طيبة من ذي قبل... حتى نراه في صورته النهائية - التي تنبأ بها بهلوله الحكيم - كأي من مجانين الشوارع، والساحات، يهذي في حالة مزرية. وهكذا نرى مكبث القائد المنتصر، العائد من الحرب ظافرا، منتشيا... نراه في تحولاته الداخلية، من الشك، إلى اليقين، إلى الشك بأمر كل شيء مرة أخرى، إنه المبدأ نفسه. مبدأ التحول هو ما يحرك الشخوص على حدود المفصلة الدموية، مفصلة الذنب والندم، الانتقام والثأر.

إن هذه الدينامية، أو التحولية، والإصرار على مقاربة الطبيعة في كل شيء، هو الذي برر ظهور ممثلين عظام تميزوا بأداء أدوار مسرحيات شكسبير مثل ماكلن، وتلميذه ديفيد جاريك، الذي اشتهر بقناع وجهه mimo المبدع، الذي كان يحاكي ما حوله من صور وشخوص حقيقيين، مثل جاره المجنون، قاتل أطفاله، في دور لير... ولو أن هذا يشبه ما كان يفعل أستاذه ماكلن في اعتماده على ملاحظة يهود لندن، من أجل إعداد دور شايلوك اليهودي في تاجر البندقية... إلا أن الفارق الرئيسي بينهما كان هو عصب الخلاف النظري الذي اشتعل فيما بعد، بين التقنية Technique (ماكلن)، والإلهام(*) Inspiration الطبيعي [142] (جاريك، وأيضا كليرون، كين، ساره برنار...) كاتجاهين في الأداء، وهي المفارقة الأساسية التي استند إليها بحث ديدرو حول مفارقة الممثل. فالتقنية التي تعتمد بشكل أساسي على إبداع الممثل الواقعي في الحركة، والإلقاء، تستبعد أي مقاربة بين شخصيته والشخصية الممثلة، في حين أن الممثل الملهم (العاطفي، أو الرومانتيكي) يكاد يفارق شخصيته نهائيا عند تجسيده لدوره، وهو الاتجاه الذي اختفى باختفاء أصحابه من الممثلين العظام، ومن ناحية أخرى فإن الممثل الميال إلى مثل هذا الاتجاه يجد في مسرح شكسبير بغيته أكثر من أي مسرح آخر. فالجنون أو المس الشيطاني الذي يصيب الشخوص يكاد يكون هو العلامة المميزة لهذا المسرح، وشخوصه بكاملها (هاملت - أوفيليا - لير - مكبث... إلخ).

(*) في كتب هذه اللغة الفرنسية يتقارب المعنى بين الإلهام والإيحاء والإيمان والإغواء، فكأن المستمع يكون إلى حد بعيد مسلوب الإرادة عاجزا عن منع الفكرة من أن تتسلل إلى القلب فيجد نفسه يتكلم أو يمضي مدفوعا بقوة خارجية غريبة عنه وهو ما يقترب بالمعنى كثيرا من ذلك المعنى اليوناني للتمثيل كممارسة. وفي محاورة «ايون» يقول افلاطون إن الشاعر يكون فاقد العقل عندما يتملكه [illegible]

٢ ـ الفضاء المسرحي المزدوج

يقول اوجستو بوال: ليس هناك حيوان «يدخل إلى خشبة المسرح» بل هناك من يسحبه إليها دون أن يكون مدركا لماهيتها، ذلك أنه يحيا باستمرار في فضاء واحد، هو الفضاء الفيزيقي...»[١٤٣]. فالمسرح اكتشاف إنساني خالص. فالإنسان هو الكائن المزدوج، الذي خلق لنفسه كونا آخر خياليا، جماليا، في مواجهة الكون الفيزيقي، الواقعي الذي تشارك فيه بقية الكائنات... ومن هنا تكون المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا ـ هنا ـ الآن)، أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا)، الخيالي والواقعي، وأن يكون قادرا ـ أيضا ـ على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته أو تكثيفه ليصبح قادرا على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة، التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام، وإيقاع كل مشهد على حدة، وإيقاع الدور (الشخصية)، وهو ما يستشعره المتلقي بصريا وسمعيا، ومن ثم وجدانيا وعقليا.

ذلك أن الحضور التمثيلي ينشأ في الأساس ـ كما أكدنا مرارا ـ تجسيدا لحلم جسدي، ومن ثم فلا يمكن إثباته إلا في وجود أضلاع المثلث الدرامي الثلاثة مجتمعة (الممثل ـ المكان ـ الزمان)، فما يمنح هذا المثلث دراميته، هو التجسيم، وبالتحديد هو ازدواجية أضلاعه، ومن ثم تحوله إلى منشور ثلاثي الأبعاد. يشير إلى تكوين درامي حي، وإلا فسيبقى هذا الحضور مجرد حضور سردي، يشير إلى عالم روائي، سينمائي، نموذجي/نمطي. فحضور الممثل في الزمان والمكان الآنيين، هو ما يعطي للمسرح خصوصيته، ومعنى وجوده، ولكنه يعلم جيدا أنه هنا والآن بصفته شخصية درامية، خيالية، وليس بشخصه فقط، والجمهور أيضا يعلم ذلك، مثلما يعلم، ويقبل، أن هذه المنصة هي كون/فضاء خيالي (إلى جانب كونها منصة المسرح القومي ـ مثلا ـ الواقع في قلب القاهرة، في ميدان العتبة الغارق في صراخ الباعة والمنادين، والحشد المتغير باستمرار!).

فالمكان المسرحي ليس مجرد مكان يتميز بأبعاده المادية، المحسوسة فقط، لكنه أيضا فضاء خيالي... وبالفعل «فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فنحن ننجذب إليه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية...»[١٤٤]، تماما كما هو الزمن الذي لا يمكن أن يكون فقط هو الساعة، أو أكثر، مدة العرض، في اليوم المحدد من أيامنا الحاضرة، بل إنه يشير إلى زمن آخر قد يبعد عنا آلاف، أو مئات، أو حتى عشرات السنين... أي زمن مستعاد لكي يصبح حاضرا... وأيضا فإن العنصر الخيالي الزمني يتمثل هنا في حركة الأحداث الدرامية خلال الزمن الواقعي، بحيث يمكن أن نشهد في ساعة، أو ساعتين، مرور عشرات، أو مئات السنين! فبهذه الازدواجيات فقط يحيا المسرح ويتحقق وجودا بين جمهوره الذي يستمتع بمشاهدة هذه السلسلة من التحولات السحرية... تحولات الممثل في المكان والزمان ـ المتحولين بدورهما.

وكما هو معروف فالمسرح Theater في الأصل من كلمة بمعنى يشاهد theomai، فالمسرح Theatron كلمة تشير إلى مدرج، أو مكان المشاهدين قبل أن تصبح عنوانا لنوع فني بعينه، ومن دون المشاهدين، أو المكان الخاص بهم لا يصبح له وجود إلا على الورق فقط، فالمسرح احتفال لا يتحقق إلا في ذلك اللقاء الحي ما بين جماعة الممثلين والجمهور(*)، ومن المعروف أن المكان يلعب دورا أساسيا في شكل هذه الممارسة الاحتفالية، وهو يخضع في تشكيله لمجموعة العوامل التي تشكل ذوق الجمهور، المرتبطة بطبيعته وعاداته وتقاليده المتأصلة في وجدانه عبر القرون، وبالتالي فإن ما يقدم داخله من فنون لابد من أن يخضع لتلك العوامل نفسها، أي أنه يخضع إلى، أو يأخذ في الاعتبار، مفهوم المشاركة كسلوك مميز في تلك الممارسات، التي يطلق عليها ـ أحيانا ـ تسمية المشاركات الجماعية، وكذا فهو يأخذ في الاعتبار ضرورات الطبيعة الجغرافية، والطرز المعمارية المعتادة، والألوان والزخارف، التي ترسم جميعها طبيعة العلاقة بين المؤدي والجمهور، أو بين المنصة والصالة، مثلما تحدد طبيعة العروض ذاتها.

(*) أثبتت الشواهد الأثرية التي عثر عليها في اليونان أن كل ما يتكون منه المسرح القديم هو صالة الشاهدين والأوركسترا (مكان الرقص والموسيقى) ـ ثم جسم صغير skene هي الكواليس التي كان يستخدمها الممثلون، وكانت عربة ثيسبس هي أول منصة مسرحية. أما في العربية فالكلمة مسرح هي المرج الذي تدرج فيه الدواب، ومنها المسرح أي هذا البناء، والمسرح من الأرض هي القطعة المستوية الظاهرة. (وليس المتدرج) وهناك أيضا السرح المسهد أي المكان الذي ... (المعجم الوسيط باب السين والراء والحاء).

وكما يقول فسبيانسكي: إن الشكل المسرحي وحده هو ما كان يقرر سير المسرحية الإغريقية... وهذا الشكل نفسه هو ما كان يقرر وحده سير مسرحيات شكسبير، ونضيف أن هذا الشكل في النهاية لا بد من أن يكون صورة للعالم كما يتراءى في خيال المبدع المسرحي، فقد كان شكل المدرج الإغريقي، كمكان للمشاهدة، يحيط تقريبا بمنصة التمثيل (الأوركسترا)، التي تبدو مذبحا مقدسا، ولكن خارج بهو المعبد، وليس في داخله حيث قدس الأقداس الممنوع دخوله إلا على الكهنة والملوك (كما كان الأمر في المعابد المصرية القديمة)، كان التعبير الأمثل عن وضع الإنسان كمركز للكون، وأيضا كان تعبيرا عن علاقته بآلهته... فقد كان شكل المكان المسرحي الإغريقي القديم عبارة عن معبد الإله في قمة الجبل، ومنه يمتد ممر أو مدخل متحدر Parodos إلى الأوركسترا... وكان هذا جزءا لا يتجزأ من بناء المسرحية التراجيدية ذاتها، حيث تدور الأحداث تحت بصر ورعاية آلهة أثينا، حتى لو كان دورها قد تقلص إلى مجرد الرعاية عن بعد.

ومن ناحية أخرى فإن الشكل الدائري، أو شبه الدائري، للمسرح القديم، والقريب إلى حد كبير من شكل الجرن الريفي المعروف (حيث تجمع المحاصيل، وأيضا حيث تقام الاحتفالات الريفية) كان مرتبطا بطقوس الحياة والخصوبة عند الإغريق... فالدائرة كشكل، أو الحلقة، لها علاقة وثيقة بطقوس التجلي والحضرة الديونيسية القديمة، بما لها من خواص الشعور بالألفة والحميمية والحماية... فهذا الشكل المفتوح لم يكن سوى مكان للألفة، أو كما يقول ريلكه: «الدائرة... هي الشكل الذي يزيل مخاطر الريح...»، ولأن أداء الممثل يختلف بالضرورة وفق الشكل المسرحي الذي يعمل من خلاله، كان على الممثل الإغريقي أن يعمل وفق الشرطيات التي أشرنا إليها من قبل، نتيجة لهذا الشكل، إذ كان لابد من أن يبدو تمثالا ضخما يتحرك بمهابة، بما في ذلك من حلول تقنية لمشاكل الرؤية والسمع عن بعد... وكما لاحظ سوريو فإن الممثلين على خشبة المسرح الدائري العارية، يثيرون من حولهم عالما شاعريا مكونا من دوائر مشعة تجذب إليهم المتفرج!

وعندما صار العالم الروماني مجرد حلبة دموية للقتال، وساحة للسيطرة، وتقسيمة واضحة ما بين سادة طغاة، وعبيد مطحونين، كانت التسلية الأساسية لسكان روما وحكامها، هي الفرجة على حلبات المصارعة الدموية، وأصبح على

المدرج الإغريقي أن يتحول لكي يصبح حلبة للمتعة، يلهو فيها الجمهور ويضحك على الكوميديات الفاقعة، والإيمائيات الساخرة، وهل هناك مكان للتراجيديا في مثل هذا العالم؟ وهكذا صار الممثل مجرد أضحوكة، وليس مهرجا بالمعنى الفلسفي الذي توقفنا عنده آنفا، بعد أن فقد جذوره الأسطورية والشعرية القديمة، ولم يعد من اللائق أن يقوم شخص محترم بممارسة هذه المهنة التي انحطت إلى درك عبيد، وحيوانات حلبات المصارعة... وكما يقول هيجل: «تبدأ المهزلة عند صعود العبد إلى المسرح».

وهكذا نرى الممثل في تحولاته التاريخية، داخل الأشكال المسرحية المختلفة، فعندما تكون الكنيسة هي دار العرض، يكون هو نفسه الكاهن، أو القس، المرتل، المؤدي لفصول العهد القديم، المكتوبة باللغة اللاتينية، بين جمع المؤمنين الذي يجهلون تلك اللغة، ومن ثم يصبح العرض وسيلة إيضاح ناجعة، ويكون الممثل/الكاهن هو الواعظ، المعلم. فالكنيسة تصبح حينئذ هي المعادل المكاني للعالم، ملكوت الرب... وعندما يعود الزمام إلى الساحة الخارجية، ساحة الأسواق الشعبية، تعود الكرة إلى ملعب المهرجين، ليقدموا مبالغاتهم الكاريكاتورية الزاعقة من أجل السيطرة على الحشد العشوائي من الجماهير، ومحاولة إرضاء أذواقهم السوقية، الفجة. ولم تكن فصول الكوميديا ديللارتي الإيطالية سوى عروض من هذا النوع تقدم على خشبات مؤقتة في الأسواق والساحات الشعبية... أما عندما لا يكون العالم سوى بهو ضخم تنيره شمس العرش الملكي - في ظل الملكية الإقطاعية المستبدة - يكون الممثل، على منصته المؤقتة، إما بهلولا مسليا تضحك له الحاشية، أو شاعرا مُجيدا يقدم بصوته وكيانه فروض الطاعة لجلالة الملك، لا ينظر، أو ينحني إلا إليه. فعرش الملك الجالس خارج منصة التمثيل يصبح هو محور العالم، مبتدأه ومنتهاه، الذي تصنع لأجله الخطط المسرحية Mise en scenes (الميزانسينات)... تماما كما كان الأمر بالنسبة للمعبد، أو للمذبح الكنسي سابقا.

وهكذا إلى أن يولد المسرح الإليزابيثي بالشكل الذي توقفنا عنده: فقد كان الشكل المفتوح لخشبة المسرح الشكسبيري يتناسب تماما مع ديناميكية بنائه الدرامي وشخوصه... فنحن نلهث في هاملت - مثلا - بين الأحداث المتدفقة بين أبراج قلعة (السينور) وحجراتها ودهاليزها خلف هاملت الذي يهرول كالفأر في لعبة المتاهة المعروفة في اختبارات الذكاء الحديثة... وفي مكبث

نكاد نختنق ونحن ننتقل من الخلاء المظلم، القاتم، الغارق في الضباب، إلى قلعة مكبث المعتمة، وكأننا بصدد نوع من التقابل بين ظلمة البطل نفسه، وخيالاته السوداء، وبين الطبيعة الضاغطة التي دفعه تهوره إلى الدخول معها في معركة غير متكافئة تنتهي ـ بالطبع ـ بأن تطبق عليه غاباتها، ويقتله واحد من أبنائها ـ لم تلده امرأة ـ... وهنا يظهر فقط ـ كما أكدنا ونعود فنؤكد ـ فن الممثل المحترف بمعناه الكامل، فهو وحده القادر على خوض هذه اللعبة السيكولوجية المعقدة، بكل تنويعاتها، وإيقاعاتها المضطربة دون أن نفقد خيط التواصل، الذي يجمع خيوط الحبكة المعقدة(*).

وفي هذا الوقت كان النمط الإيطالي للمسرح (العلبة) قد بدأ في تطوره الحديث مع تجاوز التناظر الخطي الذي يجمع الرؤية إلى نقطة تلاشٍ هي ما يخلق العمق، أو البعد الثالث... وهكذا تحولت المنصات المفتوحة بمناظرها، خلفياتها، الثابتة إلى المنظر المسرحي المحصور بين أجنحة، أو كواليس جانبية تفرض حالة الانغلاق على الحدث وممثليه، وتخلق ما عرف بالحائط الرابع (سطح المرآة) الفاصل بين المنصة وجمهور الصالة... وقد ظهرت المقدمات النظرية لهذه التحولات العميقة في الرؤية البصرية خلال القرن الخامس عشر على أيدي فنانين عظام، مثل ليوناردو دافنشي.

وكان هذا يعني تحولاً في وظيفة المسرح نفسها، فبعد أن تم استُبعِد الجمهور نهائياً، لحساب الممثلين، فالعلبة كشكل ذي ميزات استقرارية، تكاملية، تطرح فكرة الإيهام باستخدام مصطلحات جديدة، مثل الهيمنة والسيطرة، التي يفرضها البرواز (البروسينيوم) المغلق، المرتفع فوق أعناق المتفرجين... وهكذا صار المجال مفتوحاً لظهور فكرة الممثلين/النجوم وسيطرتهم على مقاليد العملية المسرحية، بحيث تصمم لهم خطط الحركة (الميزانسينات) ليكونوا دائماً في بؤرة الاهتمام، أو في مناطق القوة على المنصة... وأيضاً فإن العلبة تعني الحد من الحرية الجسدية للممثل في المسارح المفتوحة، وتطلق العنان لسيادة الجستات (الوقفات) المفتعلة، والأصوات الرنانة، وتكرس بعمق أهمية النظرة كعنصر تخاطب، وتأكيد، وبالتالي يصبح التركيز على وجه الممثل ونضارته.

(*) عندما عملت على إخراج هذه المسرحية التي عرضت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٢، كان الفضاء المسرحي المتخيل للعرض هو فقط حلبة عارية إلا من أرضية ملطخة بالدم، حيث حاولت تقديم العرض، ككابوس يحوي طاقة التداعي الزمني بعد نهاية الأحداث، وكان الشخوص [illegible] في جحيمها التي [illegible]

٣ - جدلية الفضاء الزمني... أو الإيقاع!

قلنا إن الفضاء الجمالي الذي يحيا فيه الممثل (والجمهور معا) هو فضاء مزدوج (واقعي - خيالي)... وأكثر من ذلك فهو فضاء مكاني - زماني أيضا.. وإذا كانت حركة الممثل داخل المناظر المسرحية، وأيضا علاقته الفيزيقية بزميله على الخشبة، وبالجمهور هي دلائل مباشرة على حضوره الجسدي في المكان، ومن ثم حضور الشخصية المتخيلة. فإن هذه الحركة نفسها تكون إشارات إيقاعية - بصرية على وجوده في الزمن، ووجودنا معه بالتالي... ولا يستثنى من ذلك الحضور الصوتي للممثل من خلال الحوار المسرحي، أو الغناء، وكذا الحضور الموسيقي المصاحب للأحداث (مثل الألحان، والمؤثرات الصوتية) كإشارات إيقاعية دالة على حركة الممثل في الزمن بشقيه الواقعي - الخيالي/الدرامي.

وإذا كان الزمن المسرحي المقتطع من سياق الحياة اليومية زمنا للاحتفال، أو للتسلية، يعد بصورة ما زمنا غير مُجْد بالنسبة للعقول الجادة، التي لا تعنيها تلك الترهات المضيعة للوقت. فإن الحقيقة تبدو عكس ذلك تماما... فالنظرة الجدلية لحركة الزمن، تمنح الزمن المسرحي، أو الاحتفالي، جدارته الفائقة في حياتنا، فالجدوى الحقيقية لهذا الزمن تتمثل في أنه أداة من أدوات التواصل الزمني، كما يكون الاحتفال آلية من آليات التواصل الاجتماعي، فهو يوصل بيننا وبين ماضينا، «إذ لا يمكن إحياء الماضي إلا بموضوعة شعورية» [١٤٥]. (مثل الحكي، أو التمثيل، أو الغناء... وغيرها من وسائل تنشيط الذاكرة). إن مواصلة الحياة على خشبة المسرح، قد تعني تأكيدا لاشعوريا على معنى استمرار الوجود في مواجهة شبح الموت، هذا الذي رأيناه بشكل خاص هاجسا مقيما خلف الكثير من الأعمال التراجيدية العظيمة. وخلف الإبداع الفني بصفة عامة، وحتى نتحقق عمليا من الحركة الجدلية للزمن في الفن التمثيلي، فلابد لنا من الوقوف مليّا عند الإيقاع (كمفهوم وكعملية)، الذي يظهر لنا كواحد من أهم قواعد فن الأداء عموما.

الإيقاع Rhythm مصطلح موسيقي يدل على أوزان النغم، والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد لأزمان قوية، وأخرى ضعيفة، والوزن صيغة آلية والإيقاع إبداع

إجمالي [١٤٦]... و«الإيقاع هو شكل من أشكال الطاقة» - كما يقرر جاتشف - ومن ثم فإنه - مثله مثل أي شكل Form - هو حالة توتر خيالي أو علاقة تفاعل مجازية تعيشها عناصر معينة (صوتية/سمعية - خطية/بصرية) تكون في حالة تنافر، أو اختلاف - تناقض - وتنشأ هذه الحالة أو العلاقة خلال سعي هذه العناصر للالتئام، أو للانسجام، أو الوحدة، وذلك من أجل إبراز وتجسيد مضمون كلي لا يجسَّد إلا من خلال هذه العملية الجدلية من تناقض ووحدة... تناقض الشكل والمضمون ووحدتهما... وإذا كان الإيقاع هو شكلا بمعنى ما فإنه يكون - أيضا - الشكل «حامل المضمون الذي لا نهاية لثرائه، وهو يمثل من خلال الفن - المبدأ النشيط الخلاق في الكون... إنه نبض الكون» [١٤٧].

وإذن فالإيقاع علاقة... علاقة تنشأ عن وجود الشيء في الزمن... فالإيقاع هو ما يترتب على الحركة، إنه علاقة وجود، وقد يكون الشيء المقصود هو صوتا، أو حركة، أو مجرد لفتة، أو إيماءة، كما أنه قد يكون شيئا ماديا، أو معنويا، ظاهرا أو باطنا. وهناك فئة كاملة من الإيقاعات يصدرها الممثل من خلال حركته، وإيماءاته، والفاته، بل وأنفاسه ذاتها، وهو الأمر الذي يتطلب منه قدرة فائقة على تنظيم نشاطه الحيوي خلال عملية الأداء، من أجل الحصول على التنظيم الإيقاعي الملائم بين كل هذه العناصر... ومن ناحية أخرى، فإن لكل شخصية يؤديها الممثل إيقاعها الخاص الصادر عن ظروفها المتخيلة الخاصة، فلكل فئة عمرية إيقاعها الخاص المتدرج من الشباب وحتى الكهولة، كما أن الظروف النفسية التي تعانيها الشخصية تفرض أيضا إيقاعها الذاتي، الذي قد يكون متناقضا مع إيقاع العمر المفترض، فللفرح إيقاعه، وكذا للحزن، وللاشتياق إيقاع، كما لليأس، وحتى للملل إيقاع... أيضا فإن الظروف الاجتماعية التي تحكم حياة الشخصية لها إيقاعها المتصل بالطبقة الاجتماعية، وبالمهنة، وبالحالة الاجتماعية، فلأهل الريف مثلا إيقاع حياة، يختلف بالضرورة عن إيقاع أهل المدن... كما أن لأهل البادية إيقاعا، قد يتعارض وإيقاع حياة الحضر... ولأصحاب المهن الخاصة مثل المحاماة، أو المحاسبة، وغيرهما من الأعمال المكتبية، أو الذهنية، إيقاع خاص يختلف عن إيقاع أصحاب الحرف المختلفة وهكذا.

إن هذا كله يشير بصفة خاصة إلى جانب مهم من جوانب الفن التمثيلي، وهو الجانب المتعلق بالبحث الإبداعي، الذي يفرض على الممثل جهدا شاقا متواصلا خلال عملية بناء الدور، لضبط إيقاعه الذاتي، مع إيقاع الشخصية؛ ومن ثم خلق الانسجام، أو الهارمونية، بين الاثنين للوصول إلى إيقاع موحد منضبط للدور ككل. وحتى لا يقع الفنان في خطأ التطويل أو الإملال من ناحية، أو التكثيف المخل من ناحية أخرى. فالنظرة العلمية المدققة إلى معنى وأهمية الإيقاع في عمل الممثل، هي ما يؤكد على خصوصية إبداعه، وعلى صعوبته، الناجمة عن تلك الشرطية التي قد لا يحسب لها الجمهور العادي حسابا، والتي قد تغيب أيضا عن ذهن الممثل العفوي، المندفع إلى غياب الممارسة غير مبال.

ويبدو الإيقاع وفق التعريف السابق - بوصفه مظهرا - أي حامل الحركة في الوقت الذي هو فيه نتيجتها المباشرة، إذ يكفي أن تحدث الحركة حتى يتولد الإيقاع، تماما مثلما هو الأمر مع اللغة، فبالنسبة للشاعر - مثلا - كما يقول (فاليري) يكفي أن تنطق الكلمة أو تهمس بها داخلنا حتى يولد إيقاع القصيدة. وكما يُفصِّل (هنري ميشونيك) في كتابه (نقد الإيقاع) هناك ثلاثة أنواع للإيقاع:

١ - الإيقاع اللغوي: والمختلف من لغة إلى أخرى، فلكل لغة إيقاعها الخاص، وهو ما يميز إيقاع الكلام عند أهلها.

٢ - الإيقاع البلاغي: وهو المرتبط بعلوم (البيان) التي تقررها التقاليد الثقافية لكل مجتمع.

٣ - الإيقاع الجمالي، وهو ما يختلف باختلاف وسائل التعبير لدى كل فنان، أو شاعر، أي باختلاف كل خطاب فردي على حدة، فلكل فنان إيقاعه الجمالي الخاص، الذي يطبع به إنتاجه الفني[١٤٨].

وبصفة عامة فإنه يمكن - وبالطريقة نفسها تقريبا - تمييز أنواع مختلفة من الإيقاع (وليس اللغوي فقط)، فهناك مثلا الإيقاع الحركي اليومي المعتاد، الذي يميز كل جماعة بشرية معينة، وهناك الإيقاع المجازي (المرتبط بالبلاغة الحركية - البصرية) المرتبط بتقاليد الإبداع الفني المسرحي في كل حضارة، كما أن هناك الإيقاع الحركي الجمالي الخاص بكل مؤدٍّ على حدة.

ولو عدنا إلى تعريف قاموسي آخر للإيقاع فسنجد أنه هو: «التعاقب المنتظم لفاصل زمني، أو لسلسلة فواصل زمنية، تتحدد خطوطها بأصوات، وحركات، وبتشديد منتظم بالنبرة كان، أم ذاتيا ...»، أو هو: «التجدد الدوري

لمجموعات داخل سلسلة. فالمجموعات الأصغر تشكل صيغا، أو كليات، تملأ كل منها فاصلا زمنيا معينا، بحيث إن إيقاعا تدركه ربما يتمايز، أيضا كتكرار للفواصل...» [149]. وهكذا نرى مرة أخرى كيف يعمل الإيقاع بمنزلة الخيط الذي ينتظم وحدة الوجود في الزمان ليجعلها تبدو حالة، أو عملية انسجامية، مثل عقد منظوم بإتقان... فالممثل لا يتحرك على الخشبة حين يتحرك، كما يفعل في الحياة هو أو شخص آخر (مهما بالغ في واقعية أدائه)، بل يتحرك في سياق درامي، أو تشكيلي منتظم. والإيقاع هو نفسه شكل هذا الانتظام، أو التوافق، أو فلنقل إنه هو النظام الذي يحكم عملية الإبداع برمتها.

ومن هنا تصدق مقولة (كريج) الصائبة بأن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص، هو العمود الأساسي للفن المسرحي، ونضيف بل إنه العمود الأساسي للفن عموما، فلو كانت عملية الإبداع الفني في أبسط صوره هي مجرد مجهود جسماني - فيزيائي يقوم به الفنان، فلابد من أنها ستكون بالضرورة عملية إيقاعية. إذ إنها ولابد ستكون خاضعة للترتيب الإيقاعي، الذي يحكم النشاط البدني للإنسان. وهو الترتيب الذي يستمد انتظامه من عملية التنفس ذاتها، تلك العملية التي تتحكم في سير باقي العمليات الجسمية، بدءا من نبضات القلب، وانتهاء بحركة الأطراف... وهي عملية إيقاعية، أولا وأخيرا، تقوم على أساس الفعل/الشهيق، ورد الفعل/الزفير، وهي عملية روحية أيضا - كأي عملية إبداعية - أفلا يكون الإيقاع إذن هو جوهرها (إيقاع الروح) بوصفها تعبيرا عن الحياة والوجود؟

فالإيقاع - إذن - هو معنى الحياة ودليل استمرارها، وهو أيضا صورة لاتحاد الإنسان بالوجود الكلي، وعمليا فإن النظام الخاص الذي يتبعه الممثل في تنظيم أدائه الصوتي، وحركاته وإشاراته، هو نظام إيقاع يحتوي بداخله عناصر مختلفة (التركيب - الحذف، التنوع - التكرار، الوحدة - التناقض). والوظيفة الأساسية لتدريب المؤدي هنا هي مساعدته على الوصول إلى النقطة التي يتخلق عندها وبصورة إبداعية هذا النظام المعقد، بحيث يعمل فيما بعد بشكل لا إرادي. وهكذا تتضح أهمية التدريب على التنفس الصحيح، والعميق بالنسبة للمؤدين بصفة عامة، والممثل بصفة خاصة.

٤ - أدوات الممثل التعبيرية

ليس هناك شك في أن الذخيرة الرئيسية لأي فنان هي ملكة الإحساس الحي، المرهف، بنفسه، وبالعالم من حوله... إلا أن الممثل بالذات يحتاج إلى أكثر من هذا... فعندما نقول - مثلا - إن الفنان في حاجة إلى الإحساس بأدواته التي يستخدمها لتحقيق عمله الإبداعي، يكون معنى هذا بالنسبة إلى الممثل أنه يحتاج إلى إحساس عالٍ بجسده، وصوته... وبالجملة الإحساس بنفسه، شكلا وموضوعا، خارجيا وداخليا، حاضره وذكرياته. وهذا يعني أن الممثل يحتاج إلى أكثر من نوع من الأحاسيس... فإلى جانب الإحساس الداخلي Coenethesis (الإحساس العضوي الداخلي بالبدن، وأحواله)... هناك الإحساس بالشكل، شكله هو بالذات، أو - بمعنى أدق - الإحساس الحركي Kinesthesia أي الإحساس بوضع الأطراف وحركاتها بالنسبة إلى الجسم وإلى بعضها البعض، وعلى الإحساس بالجهد والمقاومة[١٥]... إذ لا يوجد إحساس من دون الجسم - كما يقول أرسطو - ولكن الإحساس قد لا يكون شيئا من دون المعرفة، أو الإدراك، سواء أكان هو ما يعرف بنفاذ البصيرة، أو القدرة على الملاحظة، أو الإدراك الحسي Perception (أي ما يعرف في علم النفس بالاستجابة لا للأشكال من حيث هي أشكال حسية، بل باعتبارها رموزا وأشياء...) إدراك الوجود المحيط، أو الشعور بحضوره الخاص... وهو ما يختلف عن الإدراك الذهني، أو التصور Conception للوجود الفعلي الذي قد لا يرتبط بالإحساس نهائيا، فهو موجود بصرف النظر عن طريقة الإحساس به.

ومن هنا فالممثل يحتاج إلى عملية ضبط وتنظيم تلك الإحساسات والإدراكات الذهنية بحيث يمكن استدعاؤها في أي وقت، وهو ما يسمى بالاستبطان Introspection أي تلك العملية التي تشاهد بها الذات ما يجري في الذهن من إحساسات بقصد وصفها لا تأويلها، وهناك أيضا عملية التذكر Memorizing إما للماضي البعيد أو القريب (فيما يعرف بالذاكرة الانفعاليةAffective Memory التي تعمل على استرجاع الذكريات مصحوبة بشحناتها الوجدانية...)؛ وبمعنى آخر فالاستبطان هو عملية ملاحظة المرء للجانب الداخلي لحياته العقلية الخاصة، وهي عملية تسمح له بتوجيه مظاهرها (تجارب انفعالية، أفكار، أحاسيس... إلخ).

وبصرف النظر ـ مؤقتا ـ عن الخلاف النظري حول أسبقية الشعور/المعاناة، أم الفعل/التجسيد.. (وهو الخلاف الذي تتشكل على ضفتيه الفروق، والتباينات ما بين المدارس والمناهج المختلفة للفن التمثيلي، بل وبين أقطاب المدرسة الواحدة كما سنأتي على ذلك في الصفحات التالية...) يمكن القول إن تنظيم العمليات الشعورية والإدراكية للممثل هو ما ينظم ما يقوم به من أفعال مستمرة داخل المشاهد المتتابعة، وهو ما يخلق وجوده المحسوس داخل المشهد، أي أنه هو ما ينظم عمل الممثل ككل، أو طريقة استخدامه لجسده وصوته بطريقة انفعالية مناسبة للظروف المتخيلة التي تعيشها الشخصية، أو التي يعيشها هو في إهاب الشخصية.

١ ـ ٤ لغة الجسد... الأوضاع والتقنيات الحركية

إذا كنا قد تحدثنا من قبل عن الحضور الجسدي للممثل، وأيضا عن أهمية تعابير وجهه Mimic كعنوان وجوده فوق المنصة، وفق المنظور الغربي... إلا أن جسد الممثل، وصوته، قد لا يكونان هما أهم أدواته الإبداعية فقط، بقدر ما تكون الطريقة، أو التقنية، التي يستخدم بها هذا الجسد، أو الصوت، في تجسيد الشخصية. ومن هنا تتعدد تقنيات الممثل أو أدواته الإبداعية من تقنيات حركية متنوعة، إلى التقنيات الصوتية، جنبا إلى جنب مجموعة أخرى من القدرات لابد من توافرها لدى كل من يمارس مثل هذا النشاط الاتصالي (مثل اللغة ـ الذاكرة ـ التعبير ـ الاستقلال النسبي لسلوك الشخصية عن التغيرات العضوية، والنفسية التي تمر بها...)، فيما يشكل في مجموعه أسسا متكاملة لعمل الممثل في المكان والزمان.

والتقنية هي ما يحدد لغة الجسد، باعتباره إشارة إلى شيء آخر غير ذاته، أو غير صاحبه/الممثل... فالجسد الممثل يشير إلى شخصية، أو موقف، أو وضع اجتماعي، أو حالة سيكولوجية معينة، بل قد يشير أحيانا إلى شيء مادي (زهرة، شجرة...إلخ) في بعض التجارب الحديثة. وقد يكون لهذا الجسد بالذات لغة أخرى، مختلفة تماما عن تلك التي يتظاهر بها (مثال لعب الشباب أدوار الشيوخ، أو لعب الفتيان أدوار النساء...إلخ). إلا أنه باستخدام لغة المسرح، لغة المجاز الدرامي، يكون بمقدور الممثل المتحول عن طبيعته الجسدية، تجسيد الشخصية الجديدة. ومن هنا نقول إن الممثل يعيش حلما جسديا خاصا، سرعان ما يفيق منه إلى جسد اليقظة من جديد.

وقد عملت النظرة الحداثية على إدماج جسد الممثل داخل الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي (السينوجرافيا)، بحيث يصبح عنصرا تشكيليا مثله مثل العناصر المادية التي تكون المنظر المسرحي العام.. وبالفعل فالجسد الجالس يتخذ معنى مختلفا عنه في حال الوقوف، وبالتالي تختلف قيمة تأثير الشخصية قوة وضعفا، ولو أن هناك حالات يكون فيها الجالس أقوى (ملك بين حاشيته، أو قاضي محكمة...). وهكذا تختلف قوة التأثير الناجم عن وضع الجسد الممثل باختلاف أوضاعه واتجاهات حركته، بل والأماكن التي يتموضع فيها وقوفا، أو جلوسا... كما يختلف تأثير الجسد الأنثوي بالضرورة عن تأثير الآخر الرجل، وهكذا، وغني عن القول أن المعاني التي يطرحها الجسد الفرد، تختلف عن تلك التي يتخذها نتيجة علاقته بالأجساد الأخرى اقترابا وابتعادا.. إلخ.

وقد توقفنا طويلا عند مفهوم المحاكاة باعتباره المدخل الذي لابد من عبوره عند الحديث عن الفن التمثيلي، إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن جسد الممثل قد يكون إما جسدا محاكيا، يقلد بدرجة، أو بأخرى، صورة ما واقعية، باستخدام تقنيات وأوضاع حياتية locality أو يكون جسدا تعبيريا، اكتسب دلالة أكثر عمقا، بحيث يتحول إلى صورة، أو رمز ما فني له جمالياته الخاصة، مقطوعة الصلة بالواقع المباشر. وفي هذه الحالة فإنه يكون في حاجة إلى استخدام تقنيات حركية أكثر فنية من تلك السابقة، أو فلنقل تقنيات لا اعتيادية بالمرة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم التقنيات الحركية عموما إلى تقنيات اعتيادية، وأخرى لا اعتيادية، وفيما يتعلق بالتقنيات الاعتيادية تندرج التقنيات، الأساليب الحركية التي يستخدمها الممثل ضمن مجموعة التقنيات الحركية المجازية، إلى جانب الحركات والإشارات اللغوية/الاتصالية الخاصة، التي لا تهدف إلى تحقيق معنى مباشر، بقدر ما تشير إلى معنى، أو معانٍ أخرى باطنة، أكثر عمقا... وهي بهذا تختلف عن الأساليب الحركية التي تستخدمها خارج المسرح، ولكنها تدخل إليه عند التجسيد الواقعي لحياة الشخصيات... وهي تنقسم بدورها إلى نوعين: حركات مجانية، وحركات نفعية، وهو ما نفصله فيما يلي:

أولا: التقنيات الحركية اليومية: وتشمل جميع الحركات التي نستخدمها في حياتنا اليومية الاعتيادية، خلال ممارسة النشاط الحياتي التقليدي:

(أ) الحركات المجانية (الخالية من الغرض): والمقصود بها كل الحركات، والإشارات المصاحبة، أو المساعدة، التي نستخدمها أثناء الحديث العادي، أو في لحظات الانفعال، وهي حركات عامة وشخصية في الوقت نفسه، إذ إنها قد لا تختلف من شعب إلى آخر، ولكنها تتميز ما بين شخص وآخر، فلكل منا لازمة خاصة أو لازمات (حركات متكررة) يستخدمها بصفة مستمرة، إلى درجة أنها قد تصبح وسيلة لتمييز شخص ما (كسمة إيجابية، أو سلبية).

(ب) الحركات النفعية: وهي حركات متسقة على نمط واحد، رتيبة غير مختصة بشخص بالذات، ولابد من أن تكون آلية بالنسبة إلى الغرض المقصود منها... وهي الحركات، أو النظم الحركية، التي تعورف على استخدامها عند أداء أنشطة معينة: مثل تناول الطعام، أو الشراب، أو المشي، أو الكتابة، أو أداء الأعمال المعينة المختلفة، وأيضا بين جماعات معينة (جماعات مهنية مثل الحدادين - النجارين - الصيادين... إلخ، أو جماعات عرقية مختلفة، وكذلك بين جماعات، أو فئات، طبقية اجتماعية معينة...).

ثانيا: التقنيات الحركية المجازية: وعلى عكس سمة المباشرة الواضحة في النوع السابق، نجد هنا نوعا معينا من الحركات، التي تبدو كمفردات لغة خاصة، قد لا يفهمها - أحيانا - إلا أهلها بالذات، وأيضا فإن مثل هذه التقنيات تتدرج منقسمة إلى مستويات ثانوية فمثلا هناك:

(أ) الحركات والإشارات اللغوية/الاتصالية:

١ - ونقصد بها تلك التي تشكل - مع اللغة - وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، التي يبرز فيها بشكل خاص دور الإيماءات، التي يصدرها الرأس، والأطراف، واليدان، والأصابع، حيث نلحظ وجود عدد من الإشارات، والحركات المترادفة مع كلمات، أو جمل معينة، وأيضا البديلة لبعض الكلمات والجمل: مثل علامة النصر (حرف V)، وعلامة التأكيد، أو الموافقة ok... وهي إشارات انتقلت من محليتها - بين الأمريكيين - لتصبح

إشارة عالمية مع الانتشار العالمي للنموذج الأمريكي في السلوك خلال السنوات الأخيرة، ومن خلال السينما الأمريكية بالطبع (كوسيلة من وسائل الهيمنة الثقافية).

٢- وهناك ما هو معروف أيضا من لغة الصم والبكم، كإشارات بديلة عن اللغة المنطوقة: فهي تستطيع التعبير عن أي شيء، لكنها إشارات تجريدية، منفصلة عن الأشياء التي تعبر عنها باختصارها إياها، مثلها مثل لغة الاختزال المستخدمة في الكتابة... وهي إشارات اتفاقية، تبادلية بين مستخدميها، وهي قدرة مكتسبة بالتعلم.

(ب) الحركات والإشارات المسرحية (الفنية):

هي التقنيات التي يخلقها جسد المعثل داخل سياق النظم الحركية التي تحكم حياته في المكان والزمان المعينين... وهي - عموماً - جميع الحركات والإشارات التي استطاع المسرح الأوروبي، عبر تاريخه الطويل، ترسيخها، كمفردات لغوية خاصة، إلى درجة أنها، وحين تستخدم في الواقع اليومي، سرعان ما تسمى أو توصف بالحركات المسرحية: مثل تلك الطرق المعينة في المشي بخطوات معينة، مع اتخاذ أوضاع مميزة للرأس. مثلا... وكذا استخدام اليد بصورة مبالغ فيها، وما إلى ذلك من حركات تعتمد على الاستخدام المميز المدروس للجسم ككل في حدود قوانين التوازن والتناسق، من أجل تحقيق نوع من التعبير البليغ - الجمالي، ومن ثم تحقيق هارمونية متكاملة استنادا إلى قواعد التصوير الخطي، ومن بينها - أو على رأسها تحديدا - قاعدة التناظر أو (السيمتريا) القائمة على أساس اتخاذ الإنسان (الجسم البشري) وحدة قياس كلية، بوصفه النموذج الأكثر اكتمالا للجمال، والقيم الإنسانية عموما، ولكنه نموذج تجريدي (مؤسلب) بالطبع، حيث تنقطع الصلة المنطقية في هذه الحالة التعبيرية ما بين الأصل والصورة المجسدة على المسرح.

ثالثا: التقنيات الحركية غير الاعتيادية: وإذا كانت التقنيات الحركية اليومية تهدف إلى إجراء الاتصال، والتواصل مع الآخر، فإن التقنيات الفنية المجازية تهدف (في حالة العرض) إلى تحقيق الإدهاش، وإلى تحويل الجسد من صورته اليومية، إلى صورة افتراضية كشخصية درامية... أما

التقنيات اللا اعتيادية فهي - على العكس - تهدف إلى منح معلومات... إذ تبدو كأنها رموز لغوية تدعو المشاهد لقراءتها بوصفها سردا لحكاية معينة، ولكن دون أن تستخدم الحركات التقليدية - اليومية نفسها. ومن ثم فهي تتعامل مع الجسد بصورة مختلفة تماما عن الصورة التي أشرنا إليها فيما يتعلق بالتقنيات المجازية - المسرحية، حيث يكون المطلوب هو تحرير الجسد وخلق قواعد جديدة للتوازن، وهو ما نلحظه بوضوح في التقنية التي يستخدمها الممثل في المسارح الشرقية، وأيضا في بعض الاتجاهات والمدارس الغربية، المتأثرة بالنموذج الآسيوي للمسرح، مثل مسرح برخت، أو مايرخولد، أو آرتو.

وفي هذا المجال يصح أن نقول: إن الحركة التي رأينا فيها التعبير البدائي عن الحياة تصبح بوساطة الإيقاع أولا - ثم الأسلوب الفني ثانيا - تعبيرا فنيا راقيا عن تلك الحقائق الخافية للحياة، أو تصبح «نفثة من نفثات الروح» كما يقول س. ليفار، وهو ما يشبه ما كانت عليه الطقوس القديمة، وهو نفسه ما نقصده عندما نقول «التعبير الحركي» كعنوان يدل على عملية التجسيد المادي بوساطة الحركات للتعبير عن تلك القيم والمعاني، التي تعجز الكلمات عن تجسيدها ولا تقوى إلا على وصفها من الخارج. وعملية التجسيد هذه لا يمكن لها أن تتم إلا بالانفصال الكامل عن الواقع، وذلك عن طريق الاختزال والتجريد اللذين هما أساسا هذا اللون من التعبير الفني.

٢ - ١ الصوت... واللغة

الصوت هو كل ما تدركه بوساطة حاسة السمع، سواء أكان هو صوتا إنسانيا: لغويا (مثل الصوت الذي ينتظم حركة الحروف والألفاظ) أو أي صوت آخر يصدره الإنسان (أنين - نشيج - بكاء - ضحك...)، أو كان هو صوتا من أصوات الطبيعة الحيوانية، سواء أكان هو صوتا يصدره كائن معين، أو صوتا ناجما عن حركة من حركات الطبيعة (رعد - حفيف - خرير - هدير...)، أو حركة الكائنات في الطبيعة، أو كان صوتا صناعيا من صنع الإنسان مثل كل الأصوات التي تصدرها الآلات الموسيقية... إلخ.

ويصدر الصوت عند الكائنات الحية نتيجة لاهتزاز أوتار الحنجرة، بفعل هواء التنفس، حيث يعتبر القفص الصدري ومنطقة البطن - أيضا - هما الصندوق المصوت الذي يدفع بالصوت خارجا، لكي يتشكل مع حركة آلة النطق (اللسان - الشفتين - الأسنان)، فيخرج لغة ملونة بمختلف المعاني التي يريد الإنسان توصيلها إلى الآخر. وتختلف درجة شدة الصوت، وطبيعته، من إنسان إلى آخر.. إذ يعتبر إحدى السمات المميزة للشخصية المعبرة عن جوهرها، وأحوالها المختلفة. مثلما تختلف اللغة الواحدة بين الناطقين بها، بحسب السمات الطبيعية (الفيزيقية) لكل شخص، وأيضا الاجتماعية، والنفسية، والفكرية... فاللغة وعاء مرن يتشكل بما يكونه الشخص، وما يفكر فيه.

وقد رأينا ما كان للصوت من أهمية بالنسبة للممثل في المسرح الإغريقي القديم... وقد كان هذا طبيعيا سواء نتيجة للمكانة التي يحوزها فن الخطابة عند الإغريق، أو لسيادة الطابع الغنائي المرتبط بالأناشيد الدينية من ناحية، وبالقصائد الملحمية من جهة أخرى... والمتأمل لصورة الأبطال الإغريق يجد أن مداراتهم الغالبة هي الكلمة، كأسلاف طبيعيين لصورة البطل/الشاعر، وقد كان (ثيسبس) الممثل المحترف الأول في هذا المسرح شاعرا أيضا. فقد قام هذا المسرح على أكتاف شعراء كبار أمثال إسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، وكل الآراء التي حاولنا مناقشتها عن طبيعة المحاكاة وفن الأداء في ذلك العصر. إنما تشير إلى المحاكي/الشاعر بدلا من كلمة ممثل... وينبئنا أرسطو - مثلا - أن صنعة الدراما كانت تستخدم الوزن والغناء والعروض وسائط لازمة للمحاكاة، للتمثيل، وهذا يعني أن المسرح الإغريقي لم يكن في التحليل النهائي، سوى مسرح غنائي راقص، وهو لا ينسى أن يفرق بين الشعر الدرامي، والآخر الغنائي (الليريكا)، والثالث الملحمي... في أول تصنيف نقدي للأنواع الأدبية الكبرى.

وإذا كانت ولادة اللغة (نسقا أبجديا - دلاليا معينا) قد ارتبطت، تاريخيا، بولادة المجتمع الإنساني المنظم، أو الحضارة بصفة عامة، كما قد ارتبطت بميلاد العقل البشري المفكر، المتعالي، القادر على ضبط أفكاره وتنظيمها في أنساق معينة؛ فإن هذا كله ما كان له أن يتم - بالطبع - لولا تلك الخاصية المميزة التي تتمتع بها اللغة، من حيث كونها شيئا مجازيا

لا يدل على نفسه، أو لا يعني شيئا في ذاته، وإنما يشير إلى شيء آخر (غائب، أو حاضر ـ مادي، أو معنوي)، وهي إشارة ضمنية متفق عليها بين المتكلم والمخاطب. فالمجاز هو الأجنحة التي لا غنى عنها للتحليق في فضاء الإبداع المفتوح. وما كان للإنسان أن يصنع حضارته بوساطة الاستدلال العقلي المباشر فقط، دون الخيال. فالوجود ليس ما تراه العين وتدركه الحواس الظاهرة فحسب، إنما هو مركب شامل من المحسوسات، والمجردات، الوقائع والأحلام معا. فإلى جانب الأشياء المنظورة التي يدرك الإنسان وجودها فيخلع عليها أسماءها ومعانيها، وجدت دائما آلاف الأشياء والظواهر اللامنظورة، التي دعت الإنسان إلى أن يسميها، أو يعرفها تعريفا مجازيا حتى يسهل عليه التعامل معها.

وباختصار ـ كما يقول جانشف ـ «كانت ولادة اللغة تعني في ذاتها ولادة الصورة الشعرية: إذ كانت تعني ولادة التفكير المجازي لدى الإنسان»[151]. وفي المقابل فقد كان من الطبيعي ـ فيما بعد ـ أن ينفرد الإبداع الأدبي، خاصة، والفني بصفة عامة، بهذا النشاط الذي يحاول تعريف ما هو خيالي، لا مرئي، باطني، وذلك بوساطة ما هو محسوس من أصوات ورسوم وألوان وأنغام... إلخ. من ناحية أخرى، فإنه من غير الممكن ـ كما أشرنا من قبل ـ أن نغفل دور كل من اللعب والعمل معا في تطور الشعر والدراما، فهما، ولاشك، مصدران أساسيان من مصادر الفنون الإيقاعية: كالشعر والرقص والموسيقى، التي تؤلف في تناغمها ووحدتها المغنى الحقيقي للفن الدرامي. وهناك من يرى أن عنصر الإيقاع، هو وحده الذي لعب الدور الحاسم في تطور الشعر، حتى قبل ولادة الصورة الشعرية ذاتها، أي بوصفه ترديدا صوتيا صرفا: فالتعبير المباشر عن الوجدان كثيرا ما يتبدى على هيئة ذلك التوتر الشكلي، الخيالي، الذي سميناه الإيقاع، أو الوزن، وهو ما يحكم الشعر بصفة خاصة أكثر مما تتحكم فيه التوجهات الموضوعاتية (الثيماتية) المهيمنة على فنون السرد المختلفة. كما يقول مايكوفسكي: «إن الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية، طاقته الرئيسية، وهو غير قابل للتفسير»!

ولو عدنا لنتأمل ظرفية التطور الاجتماعي التي حكمت تطور الإبداع الشعري لدى الإغريق (فلابد من آتينا مهما طال السفر) في تلك العصور الذهبية، التي شهدت مولد التراجيديا «من روح الموسيقى» ـ بتعبير نيتشه ـ

فقد لا نقول هنا القول السائر إن التراجيديا قد ولدت من رحم الشعر الملحمي الهوميري (نسبة إلى هوميروس) كما يقول شيوخ النقد، وقد نتساءل بناء على طابعها الغنائي/الموسيقي: ولماذا لم يأت ميلادها مثلا من رحم الشعر الغنائي، أم أن الصلة بين الدراما والملحمة هي فقط في الموضوعات، والثيمات، والشخوص الأسطورية المؤصلة في الملاحم الكبرى؟

والأغلب أن الشعر برمته، ملحميا وغنائيا ودراميا، قد ولد من رحم أكبر وأوسع، وأكثر خصوصية، أي الرحم الحاضن للفنون قاطبة، وهو الطقس الديني. فقد كان فعل السرد [الشعري، أو الإيقاعي آنذاك] - كما يقول جاتشف أيضا - هو عين الفعل السحري المقدس، أو الطقس، أو الشعيرة؛ ومن ثم كان المجاز، والغموض، والرمز الشعري مرادفات للاستعارات والرموز الشعائرية، فما كان يكشف عنه ذلك السرد لم يكن أسرار الطقس، الواقعة تحت بند التحريم، ولكنه المغزى الكامن وراء الأحداث، وأسباب وقوعها - كما يؤكد بروب[٢٥٢] - وهكذا فما كان يحكى من أساطير مصاحبة للطقوس، أصبح يحكى عنها في صيغة الملحمة، بينما تخلقت الدراما لتحكي - بوساطة الفعل - عن الحاضر ذاته، عن الحياة الدنيوية خارج الطقس، وإن لم تبعد بعيدا عنه، فقد ظل العنصر الديني الطقوسي في الخلفية هو الإطار اللازم لأي نوع من أنواع الحكي، حتى لو كان دراميا[*]. فالشاعر الدرامي - حسب قول جوته - يعالج الحدث بوصفه حاضرا مكتملا، على العكس من زميله الملحمي الذي يعالجه بوصفه ماضيا مكتملا... فالدراما هي فن اللحظة الراهنة، حتى لو كانت الأحداث مستمدة من التاريخ، فهي تقدم الآن وهنا على مشهد من النظارة.

ومن هنا تتبدى تلك الأهمية القدسية التي منحتها بعض مدارس التمثيل للكلمة بوصفها عصب فن التمثيل، وللإلقاء بوصفه أداة التوصيل الرئيسية، والمهارة الأولى التي يجب أن يتحلى بها الممثل، وهكذا يصبح جمال الصوت واتساع مساحته هما الميزة الأكثر تأثيرا للممثل - لدى هؤلاء - في حين أن جمال الصوت يكمن في دراميته، وقدرته على التلون بألوان الحياة ذاتها (في عرف فن التجسيد الواقعي)، ومن ثم في قدرته على

(*) من الواضح أن الثقافات المشرقية - المشرقية - تحقق بالمحس الديني - لم تستطع حتى يومنا هذا الإفلات من سلطة الماضي واستبداده؛ خوفا على سنة الحياة الاجتماعية التي لا تقوى على الإفلات من قبضة السلطة الاستبدادية بصفتها المؤلهة.

توصيل خصائص الشخصية، وانفعالاتها في المواقف المتباينة خلال السياق الدرامي الافتراضي... ولا ينفي هذا أهمية أن يتحلى صوت الممثل بالوضوح والقوة، في ظل الشرطيات المسرحية، التي تلزمه بتوصيل صوته إلى آخر مقعد في صالة المشاهدين، حتى في أحوال الهمس.

ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن أن يكون لصوت الممثل الخاصيات التشكيلية نفسها التي للجسد... فقد يكون صوتا مستقيما، أو منحنيا، أو متعرجا، حسب الحالة والشخصية... فالصوت المستقيم، الذي يمضي على وتيرة إيقاعية واحدة، لابد من أن يصيب المشاهدين بالملل، بل إنه قد يصل بهم إلى حد النوم (كما يحدث مثلا في أغاني الأمهات التي تهدهد بها أطفالهن الرضّع)... أيضا فإن الصوت الخشن، المعتدل في استقامته، غالبا ما يحمل طابعا ذكوريا، موحيا بالقوة وبالسيطرة، بينما يميل الصوت المنحني، الناعم، جهة الرقة والأنوثة. وغني عن الإشارة هنا العلاقة الوثيقة بين الصوت والإيقاع، بل قد نجد ترادفا بين الكلمتين في التراث النقدي العربي، في تحليل الشعر والغناء.

وللصوت - كما للحركة - تقنيات متعددة يستخدمها الممثلون، وفق المدارس والثقافات المختلفة التي ينتمون إليها. فهناك تقنيات صوتية معتادة - يومية، وأخرى مجازية - فنية، كما أن هناك تقنيات صوتية غير اعتيادية (مثل تلك التي يستخدمها الممثلون اليابانيون)... وأخيرا، فإن درامية الصوت المسرحي تفرض على الممثل أن يعد صوته بحيث يكون جاهزا دائما للتلوينات المختلفة، بحيث يبدو جافا، متكسرا، في التراجيديا، أو يكون ليّنا، حادا في بعض المواقف الهزلية، علاوة على التباينات اللانهائية بين الأعمار والحالات والطبائع والمواقف الإنسانية المختلفة... وفي الجملة أن يكون متناسبا مع الظروف المتخيلة التي يعيشها مع كل شخصية، وهي الظروف التي يمكن استخلاصها من خلال دراسة وتحليل أفعال الشخصية داخل النسيج الدرامي العام.

٥ - الكلاسيكي والرومانتسي... قوالب الأداء

«إن الفن القديم، وفن العصور الوسطى، مهما كان محدود الإمكانات أحيانا، أو تواضعيا من حيث وسائل التعبير، أو خياليا من حيث المواضيع أحيانا أخرى... كان يتنفس الصدق، وكان (شريفا) دائما...»! [١٥٢] هذه

حقيقة يؤكدها تاريخ تطور الفن، وبالأخص تاريخ العصور المسماة بالكلاسيكية الجديدة... ففي الوقت الذي ظهر فيه رجل مسرح حقيقي مثل موليير في فرنسا، واستطاع الاستفادة من الزخم التمثيلي الشعبي المخلوط ببقايا تراث الكوميديا ديللارتي العظيم، والمشحون بحرارة عروض مهرجي وحواة الأسواق، وتقنيات الكرنفال المركبة... «ففي سوق سان - جرمان كان موليير يشاهد عروض الفارص Farce الشعبي، المرحة تحت المظلات القنبية. وكيف كان البهلوانات يدورون على قرع الطبول، ونقر الدفوف، وكيف كان يستحوذ الحاوي وشافي العلات الجوالان على اهتمام حشد كبير من الجمهور...»، في هذا الوقت تكون السطوة قد تمت للنوع التراجيدي الجديد، الناشئ تحت رعاية البلاط الملكي، الذي يحاول عبثا استنساخ التراجيديا القديمة، طبعا بعد تفريغها من روحها، أو من مضمونها الطقوسي، الشعائري! ولنتأمل ما الذي يمكن أن يحدث لو تم استنساخ الأسلوب الخطابي، المنغم، الرنان، والوقفات (الجستات) البطولية الثابتة، والحركة الواسعة في أضيق حيز، وغيرها مما كان يعد ضرورة للتمثيل الشرطي في المدرج الإغريقي القديم، ليعاد تقديمها فوق منصة مسرحية داخل علبة إيطالية وفق شروط تقنية مختلفة، بل ومتناقضة بالمرة؟ قد تكون النتيجة شيئا مثيرا للسخرية، تجعل من ذلك الذي كان يوما تراجيديا، جليلا، مُسخةً، أو أضحوكة!

وقد رأينا كيف وضع العصر الشكسبيري اللبنة الأولى لما نعرفه اليوم بفن الممثل، وكيف ظهرت منذ ذلك الوقت إشكالية الازدواج، أو المفارقة، بين التقنية والإلهام في عمل الممثلين/التراجيديين الكبار... فمع سيادة الكلاسيكية كاتجاه (باعتبارها سلاح أنظمة الحكم المطلق الشمولي بالدرجة الأولى)، استقرت معايير النظام العظيم، والخضوع الصارم، والوحدة الشكلية الشاملة... وهو ما يؤكد بالضرورة على انتصار قيمة قوالب المهارة الفنية المجربة، والشك في كل ما هو عفوي، حدسي، ومن ثم في كل تجربة جديدة، قد تكون نتيجتها اهتزاز الثقة فيما هو قائم بالفعل (فليس في الإمكان أبدع مما كان).

وفي ظل هذا المناخ لابد من أن تنهض قائمة الرياء والكذب والتزلف للسلطة خوفا وطمعا... فهكذا تنشأ الفخامة المصطنعة، المتكلفة، والقوالب الإنشائية الطنانة، فارغة المحتوى، وتسحق بمرارة الحقيقة الحياتية، والصدق

الفني، وتصعد قيمة الفردية، وتتضخم الذات المشمولة بالعطف الملكي، وتتفنن في طرق الحصول على الإعجاب والتصفيق الزائف بابتداع طرق، أو قوالب stereotype (كليشيهات) للعرض، بداية من الاستهلال البارع، وانتهاء بالختام المدوي. فهكذا يولد فن إلقاء المونولوج الفردي، ليكون هو مضمار الإبداع التمثيلي بمعزل عن حياة الدور والشخصية في الظروف المتخيلة. ولا تعني هذه الإزاحة المتعمدة للشخصية الدرامية سوى سطوع نجم الأنا الفردية، أنا الممثل، السيد، الذي لا يتلون، أو يتحول عن مكانته... فهو لا يترك نفسه - كممثلي الكوميديا - عرضة للتأكل علانية - بتعبير سارتر - ويترك لخيال المشاهد الفنان في تجسيد ما يراه، أو بمعنى أدق ما يسمعه، من كلمات خياليا. وكما يقرر ديدرو «فالناس لا يأتون إلى المسرح كي يشاهدوا بكاء، وإنما كي يسمعوا خطابا ينتزع بكاءهم»[١٥٤]. وبالطبع كان يجب أن يسود هذا العصر ممثلون بارزون، أو نجوم عظام تميزوا جميعا بقدرات خاصة في الإلقاء، وبالذات في فن المونولوج الفردي، فأهم وثائق فن الممثل في تلك الفترة هي ما نجده لدى ممثلي (الكوميدي فرانسيز) مثل بريفيل (١٨١٢) ودازنكور (١٨٠٩) وتالما (١٨٢٥) وأيضا بينوا كوكلان (١٨٨٦)... والمفارقة الكبرى هنا أن هؤلاء جميعا، وغيرهم، من نجوم الأرستقراطية لا يدركون كونهم أدوات الزينة الخارجية لوجه الأرستقراطية العجوز - كما يرى جيرتسين بعمق - بل «قشرة الموبيليا»، أو كما نقول «وردة في عروة النظام...» ففي الوقت الذي يدوخ فيه رأس الفنان بالتصفيق الحاد، فإن النظرة الواقعية - من جانب أهل عصره - إليه لا تراه سوى كاذب، مراء! يقول ديدرو: «إن من يطرح نفسه في المجتمع، ويملك الموهبة التعسة في إرضاء الجميع، ينمحي، ولا ينتمي إليه شيء يميزه ويجعل البعض يشغف به، ويجعل البعض الآخر يتعب منه. إنه يتكلم دوما، ودوما يتكلم جيدا، إنه مداهن محترف، ومماليق كبير، إنه ممثل كبير»[١٥٥]. بل إن كلمة كوميديان comedien الفرنسية، التي ظلت تستخدم بدلا من كلمة ممثل actor في أغلب الأحيان تعني قاموسيا: ممثلا - منافقا - مرائيا - مقلدا! ولنستمع إلى رأي ديدرو ثانية حين يقرر «إن ما يغضبني هو أنه من بين كل أولئك الحائزين بالفعل موهبة هي ينبوع ثري وخصب لمواهب أخرى، يعتبر الممثل اللطيف والممثلة الشريفة ظاهرتين نادرتين جدا»[١٥٦]. فهل كان هذا مجرد رد فعل شخصي تجاه مواقف «غير لطيفة» واجهته هو بالذات؟

لكن الصورة ليست بهذه القتامة على طول الخط (وإن كانت تداعيات هذا الوضع الذي وصل إليه الممثل آنذاك هي ما قاد المسرح إلى عصر سيادة الممثلين من كبار النجوم): فقد أصبح الممثل مادة طازجة على مائدة البحث النظري لأول مرة، وطرحت بعمق قضايا الأداء، ولو من وجهة نظر كلاسيكية واحدة، ترى خطورة «أن يحس الممثل ولو بظل المشاعر التي يعرضها»، وكان هذا بالطبع هو الأساس النظري لفن العرض - كما يسميه ستانسلافسكي - في انتظار ظهور جيل المخرجين الكبار لكي يعيدوا المسرح إلى الواقع الحي، ولم يكن هذا ليحدث إلا مع ظهور الطبيعية، ومن ثم الواقعية كمذهب فني، أما قبل هذا فلم يكن هناك إلا ركام من الوثائق والملاحظات الشخصية التي دونها بعض الفلاسفة عرضا، أو خصيصا عن أداء ممثل ما، أو مسرحية ما. ويبرز هنا بحث ديدرو Paradox Sur Le Comedien مفارقة الممثل(*)... فعلى الرغم مما يبدو من أن الفيلسوف قد أنشأ بحثه هذا إكراما لموهبة ممثلة بعينها (لا كليرون(**))، فإنه يخوض أبعد قليلا من مجرد التنظير الدوجماطي، أو إعطاء النصائح المبنية على أحكام الذوق العام.

ويبدو أن التقاليد الكلاسيكية العقلانية قد عملت على محاربة كل ما ينتمي إلى المشاعر الرومانتيكية المتدفقة، والحساسية الفنية المرهفة، والأهواء الجامحة، التي جاءت بها الرومانسية إلى عالم الفن... فهذه الضربة الرومانسية هي ما أصاب ممثلي مدرسة الإلهام عند شكسبير - مثلا - وإن كان كوكلان يدعي غير هذا بقوله: إنه ربما لم ينجح كل من شكسبير وموليير في طرد الأنا الذاتية من مسرحياته، وطبعها، في الوقت نفسه، بطابع عبقريته العميق، إلا لأنه كان يعمل في «ورشة»، أي لأنه كان ممثلا. «فالصراع الأساسي إذن كان بين اتجاهين - كلاهما متطرف - الموضوعية، أو العقلانية الباردة، والذاتية»، ومن هنا كان من الطبيعي أن

(*) ومن أمثلة ذلك رسالة ليسنغ حول الفن الدرامي [الدراما في هامبورج] أو ما كتبه المؤلفون ضمن نصوصهم من إشارات للممثلين أو كتعليق على الحوار نفسه، مثل مونولوج هاملت الذي أشرنا إليه، أو بسط بعض ... الذين ... شهرتهم في حينها، كالرسالة التي كتبها كوكلان الأكبر في الفن والممثل، وفي إلقاء المونولوج، والتي ترجمت ونشرت ضمن إصدارات المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق. وقد تمت أخيرا الترجمة العربية لبحث ديدرو القيم والمهم في الفن التمثيلي وأصدرتها أكاديمية الفنون ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته العاشرة (١٩٩٨)، ولكن تحت عنوان غريب يعكس أزمة المصطلح النقدي العربي، وهو: المتناقض في فن الممثل!

(**) لا كليرون (١٧٢٣ - ١٨٠٣) الممثلة التراجيدية الفرنسية الشهيرة عملت في الكوميدي فرانسيز ١٧٤٣ - ١٧٦٦.

يذهب التطرف بأصحاب النظرة العقلانية إلى المطالبة بطرد كل ما ينتمي إلى عالم المشاعر والأحاسيس، أو بتجريد هذه المشاعر إلى مجرد علامات خارجية تشير إليها فقط لا أكثر.

يرى كوكلان أن الازدواج هو السمة المميزة لفن الممثل، وأن «الممثل يجب أن يكون مزدوجا؛ أي أن تتوافر لديه «أنا» خالقة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة... فالأنا الأولى تبتكر الشخصية الفنية (بالصورة التي خلقها عليها المؤلف)، أما الثانية فتحقق الخطة الراهنة...». ويرى أيضا، وهو يشرح هذه المفارقة، أن «الأنا الأولى [أنا الممثل] لا تنفصل عن الأنا الثانية [أنا الشخصية]، ولكن يجب أن تكون هي التي تراقب، أي هي المسيطرة، إنها الروح... بينما تكون الثانية هي الجسم... الأولى هي العقل، الذي يسميه الصينيون الحاكم الأعلى، أما الثانية فهي بالنسبة إلى الأولى بمنزلة القافية إلى الفكرة... إنها ذلك العبد الذي يجب أن يمتثل للأوامر»[١٥٧]. وهذا نفسه ما يؤكده ديدرو تكنيكيا بقوله: «ما اضطراب الصوت، وما الكلمات المؤجلة، والأصوات المختوقة أو المسحوبة، وما تمايل الركبتين، والإغماءات، والثورات الغاضبة، إلا محاكاة بحتة، ودرس مسجل مسبقا، وتقليد حركي مثير للشعور، ونوع من أنواع لعب القرود الراقي الذي يحتفظ به الممثل طويلا بعد أن يكون قد درسه، والذي كان وعيه به حاضرا في اللحظة التي نفذه فيها، والذي يترك له الحرية الكاملة لروحه ولا يأخذ منه سوى قوة جسمانية، مثله مثل بقية التدريبات». وبالطبع، فإن عملية التصنيع الخارجي هذه، ومثل هذه التدريبات، لا يمكن لها أن تتم إلا أمام المرآة... فصرخات أنم الممثل، وإيماءات يأسه تكون «نابعة من ذاكرته ومعدة أمام المرآة» (وقد مرت بنا في البداية حكاية كوكلان عن عادة زميله الممثل ليسيور أمام المرآة...). وهنا قد نسأل - بلغة عصرنا - أين دور المخرج؟ ولماذا إذن فترات البروفات الطويلة في المسرح؟ ويجيب ديدرو: «إن الهدف منها [البروفات] هو تحقيق توازن بين مواهب مختلف الممثلين، بطريقة ينتج عنها فعل عام واحد»[١٥٨]. ولكن ألا يصلح هذا الأسلوب فقط لأداء الكوميديا (بأنماطها الثابتة) بالدرجة الأولى[*]؟

(*) وهو النظام المعمول به في مسارحنا العربية التجارية عموما (في مصر، وفي الكويت، وفي الأردن... وربما في غيرها).

فمن جهة أولى تبدو تلك المسافة الفاصلة بين الممثل والشخصية، التي يطالب بها الفيلسوف والممثل معا، أقرب لما يحدث عمليا في الكوميديا: دون حاجة إلى كثير من التنظير، فالكوميديا بطبيعتها فن عقلاني، والضحك بذاته هو عنصر تغريبي، يعمل على الفصل، أو الإبعاد بين الضاحك وموضوعه، «وكأنه ينظر إليه نظرة رواقية متحررة، من عل....» و ديدرو نفسه يرى أن الممثل العظيم هو ساخر تراجيدي - أو كوميدي - أملاه الشاعر خطابه. إنها اللعبة، لعبة التظاهر الفارغ... ولا شيء حقيقي، أو يمت للحقيقة بصلة... وكأن هذا هو بالضبط الفن (إن كان هناك فن) الذي أثار حنق الفيلسوف أفلاطون، وجعله يطالب بطرد ممثليه من جمهوريته المثالية، متهما إياهم بالكذب! وكما يقول بوال: «فالمسافة بين الممثل وشخصيته تنمو، أو تتضاءل، وفقا للأسلوب المسرحي الذي ينتمي إليه. ففي الدراما التقليدية، أو في التراجيديا تتقلص تلك المسافة، بينما تزداد في الكوميديا، أو في الفارص Farce إنها مسافة ضئيلة لدى الممثل، كبيرة لدى المهرج...» (١٥٩).

إن هذا كله إنما يعني شيئا واحدا هو سيادة ظاهرة القوالب التمثيلية الثابتة (الكليشيهات) المعدة سلفا لكل دور، أو لكل شخصية، على حدة وحفظها، مما يجعلها باردة، خالية الروح، أو مريفة على أسوأ تقدير... وهي الظاهرة التي تزيد فعاليتها مع ثبات ريبرتوار (برنامج عروض) الفرقة، ولكن هذه القوالب الجامدة هي ما قد يحاصر فن الممثل، ويمنع عنه تنفس هواء التجدد الإبداعي المشرق، أو كما يقول فواز الساجر: «إن موقف المهارة الفنية «المجربة» و«الواثقة» ليس في الحقيقة سوى امتلاك لمجموعة من الأساليب التقنية المقوننة، والثابتة، المرافقة لتنظيم دقيق للدور الذي اختص الممثل بأدائه، وكلما كان تحديد الدور أكثر دقة، كان امتلاك الممثل له أكثر كمالا، وكانت دائرة الشخصيات التي يستطيع الممثل تجسيدها، ومجموعة التقنيات التي يستخدمها أكثر ضيقا» (١٦٠). فأدوار العشق مثلا يكون لها نسق معين ثابت حركيا وصوتيا، بحيث تُثبت تلك النظرات الحالمة، وارتخاءات الأهداب، والجفون، وتورد الوجنات، مع أوضاع/وقفات معينة (جستات) لليدين والجسم، علاوة على المشية، والجلسة، وبالطبع يكون لكل موقف من مواقف العشق أوضاعه (جستاته) الثابتة من لقاء، أو وداع وغيرهما. وهكذا الحال مع المواقف والأحوال المختلفة... أيضا فقد تكون القوالب مصنوعة للشخصيات الشهيرة، والمتكررة في ريبرتوار المسرح مثل شخصية الأمير هاملت، أو الأمراء عموما... بحيث تتحول الشخصيات الدرامية الديناميكية إلى أنماط جامدة يتناقلها الممثلون من جيل إلى جيل.

٥ المخرج... ومدارس التمثيل

«إن هذه هي الإمكانية الوحيدة المتاحة لنا: أن ننظر فيما أكده أرتو، وميرخولد، وستانسلافسكي، وجروتوفسكي، وبرخت... وأن نقارن بين هذا وبين الحياة في المكان الذي نعمل فيه»

بيتر بروك

١ - المخرج والممثل ... علاقات ملتبسة!

من المعروف أن الاهتمام بالبحث العلمي المنهجي في فن الممثل، في المسرح الغربي بالطبع، لم يكن ليبدأ بالفعل إلا «... مع ظهور المنطق الطبيعي للأداء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، التي أفرزت عددا متزايدا من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي...» [٦١]. وقد كان من الضروري أن يستجيب لهذه النقلة القادة الجدد للفن المسرحي، أي المخرجون، الذين غدا أمر هذا الفن رهنا بما يضيفونه من جديد على خارطة التطور التي بدت كأنها توقفت، حتى ذلك الحين، عند نقطة معتمة بدت كأنها النهاية. فهكذا أصبح المسرح (قلعة التمثيل العتيدة) أشبه بالمعمل الذي يبحث فيه مخرجون عظام (مثل: أ. أنطوان، ك. ستانسلافسكي، مايرخولد، ب. برخت وغيرهم) عن حلول عملية ونظرية لتلك

الإشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل، كلٌ وفق فلسفته الجمالية التي ينتمي إليها ويدافع عنها في ذلك المناخ الهادر هدير الآلات التي غيرت وجه البشرية القديم!

والأصل في وظيفة المخرج أنه هو المبدع الكلي للعمل الدرامي، أي المؤلف والممثل ومصمم الإطار المادي للعرض (السينوجرافيا) بما فيه من ملابس وديكور وأقنعة... إلخ. فقد كان هذا هو الوضع الطبيعي في المسرح الإغريقي القديم، وهكذا كان كبار المسرحيين أمثال شكسبير، أو موليير... ومن هنا فإن التسمية الحقيقية لهؤلاء هي أنهم رجال مسرح، وليسوا مجرد حرفيين، أو تقنيين، بالمعنى الضيق للكلمة. وكلمة الإخراج في أصلها الفرنسي الشائع هي كلمة ميزانسين المعربة نفسها Mise en scene (حرفيا: يضع في مشهد)، التي تستعملها بصورة مختزلة إلى رسم الحركة... وهو ما يعني عملية تحويل النص (من حياته المثالية على الورق) إلى حياة مادية، مجسدة على خشبة المسرح. وكما هي الحال بالنسبة لفن الممثل، فإن فن الإخراج يظل مستعصيا على الإمساك به، أو حصره والحديث عنه إلا أثناء الحدث المسرحي نفسه، وبمعاونته... ومن هنا فإن أي تحليل جمالي للعرض المسرحي، يعتبر هو نفسه إعادة إخراج لما تم تلقيه من العرض» (١٦٢).

ولعل الأهمية الكبرى لفن الإخراج اليوم تكمن في «أنه وعلى الرغم من أن الأساس المعتبر للمسرح هو المؤلف، ومن أن الجسد الأساسي للمسرح هو الممثل الذي يحمل في ذاته (كإنسان حي) ما هو كامن في النص المسرحي، إلا أن قدر المسرح اليوم، ومسرح الغد أيضا، ليتعلق بالمخرج بدرجة كبيرة، إذ إنه هو من يجمع في يديه كل هاتيك العناصر التي لا يكون هناك مسرح من دونها» (١٦٣).

فمن البدهي أن نلاحظ هنا أن حركات التجديد الكبرى في المسرح كانت ترتبط دائما بأناس من هذا النوع، فالمؤلف/الأديب- مهما كانت عبقريته- الذي يجلس في برجه العاجي- كما يقال- والبعيد عن خشبة المسرح بما تتضمنه من شرطيات تقنية، ومن تقاليد أداء، ومخططات التشكيل الحركي، وتصميمات الديكور بألوانها وتكويناتها، لن يبدع في النهاية سوى نصوص أدبية خالصة، يصعب أن نتصور أن يكون لها تأثير ما على حركة تطور الفن

المسرحي، وحتى الممثل/النجم، الذي قد لا يكون سوى ببغاء جميل، مزهو بألوان صوته ورشاقة حركاته، ولا يعطي أي اهتمام لما يمكن أن يملأ به الرأس الفارغ، من هموم ومعارف فنية، وثقافية، عميقة... لن يكون في النهاية سوى هذا الذي اختار أن يكونه، وسوف يعيش ويمضي بلا أي أثر ملموس... بل إن المخرج المقطوع الصلة بعالم الأدب وجمالياته، مهما كانت براعته في تصميم الميزانسينات، الذي لا تشغل باله قضايا جوهرية مثل المكان المسرحي، ونظريات الأداء، والدور الاجتماعي السياسي للمسرح... لن يقدم هو الآخر سوى عروض جميلة غالبا ما تذهب أدراج الرياح بعد انقضائها، ولن يكون له أي تأثير على مسار الحركة المسرحية التي ينتمي إليها.

وقد مررنا على ذلك الزمان الذي ساد فيه على خشبات المسرح الغربي عصر كانت السطوة فيه للممثلين/النجوم... حيث لم يكن هناك احتياج للمخرج المحترف، معلم التمثيل، بل للممثل/ المخرج، الذي كان من الطبيعي أن يدس أنفه في كل شيء، من النص حتى ألوان الديكور والأزياء ومخططات الحركة، لكي يجعلها جميعا على مقاسه هو، أي لكي يجعل من نفسه بؤرة الاهتمام، لمجرد أنه النجم، ولكن الحقيقة أن تطور المسرح وتحديثه كان ينتظر دائما ظهور تلك العبقريات الكلية، التي تمتلك موهبة الإبداع الشامل، والمؤسس تفكيرها على أسس فلسفية ـ جمالية واضحة. فالعادة أن يكون لهؤلاء وجهة نظر عميقة فيما يبدعون، وأن يكون لعملهم أهداف أبعد من مجرد العرض والسلام.

وحتى عندما أفلت قليلا نجوم كبار المخرجين في المسرح العالمي، ظهر في سنوات ما بعد الحرب، في أوروبا وأمريكا، كثير من الجماعات المسرحية، التي حاولت تعويض هذا النقص الفادح في ظهور العبقريات المسرحية الكبرى، وذلك عن طريق اتباع أسلوب العمل الجماعي تأليفا وإخراجا وتمثيلا... وحتى في هذه الحالة، كان لابد دائما من وجود القائد، المنظم، المبدع لهذه الجماعة أو تلك. فعلى هذا الأساس قامت المعامل، والمختبرات المسرحية المهمة مثل: مختبر المسرح الفقير في بولندا بقيادة جيرزي جروتوفسكي، وفرقة المسرح الحي في أمريكا بقيادة جوليان بيك وجوديث ميلانا، وغيرهما من الفرق المهمة مثل مسرح الشمس في فرنسا... إلخ.

وهكذا فلم يكن ظهور وظيفة المخرج في العصر الحديث يعني فقط تراجعا لدور المؤلف، صاحب الكلمة العليا في الفن الدرامي، أمام كل هذه الرؤى والصور الجماعية التي جاء بها المخرجون تفسيرا، أو تأويلا، للنصوص المحفوظة والخالدة... بل إن ظهور المخرج كان يعني أفول ظاهرة الممثل/النجم مع الميلاد الجديد لمفهوم الفرقة الفنية الموحدة، ومن ثم لفن الممثل نظريا وعمليا.. فالممثل الذي كان يعمل فيما قبل بصورة اجتهادية، تعتمد بشكل أساسي على حجم موهبته وتأثيره في الجمهور، من ناحية، وعلى فهمه هو، وتفسيره لدوره، من ناحية أخرى، أصبح عليه العمل ضمن فرقة متكاملة، وخطة واسعة يجب الالتزام بها، لتحقيق تفسير موحد للنص هو تفسير المخرج القائم بعمله كصاحب الرؤية أيضا، إلى جانب دوره كمعلم تمثيل.

فمع ظهور أول المخرجين، ويقال إنه كان لورد ميننجن «أول من أدخل فترة التدريبات الطويلة قبل العرض، وجعل ممثليه يتعاملون مع الثياب والعناصر، وكل تفاصيل الإطار المادي [السينوجرافيا] منذ البداية... إذ لم يكن مهتما بما يقدمه الممثل الفرد» (١٦٤)، ظهرت في عالم الفن الدرامي المدارس المختلفة في فن الأداء التمثيلي، وهي المدارس التي يمكن جمعها تحت ثلاثة اتجاهات رئيسية حسب اقتراح ستانسلافسكي هي: الصنعة، فن العرض، فن المعايشة. والصنعة هي ببساطة فن الأداء التقليدي، الذي يعتمد على استخدام أساليب ثابتة في تقليد المشاعر الإنسانية من الخارج صوتيا أو حركيا، إنها ببساطة ليست أكثر من الكذب، الذي يعتمد على جمال صوت الممثل، ونطقه وشكل حركاته بصورة مزوقة، معسولة، وباهرة أيضا... أو هي «تقديم الدور في المسرح بصورة تقريرية... أي قراءته حسب أصول اللغة، في أشكال من المعالجة المسرحية الثابتة» (١٦٥).

أما فن العرض فيعتمد بشكل أكبر على معايشة مشاعر الشخصية للوصول إلى شكل الأداء، لكن هذه المعايشة تتم بين الممثل ونفسه، في التدريبات الأولى، وأمام المرآة - كما أسلفنا - فيما يقدم للمتفرج ظلالا لمشاعر الشخصية، أو إيحاءً خارجيا، بها دون اندماج كامل فيما يقدمه.

وفي كل الأحوال فإن الأمر يختلف كلية، بين كل من الصنعة وفن العرض عن فن المعايشة، أو التجسيد الواقعي، الذي يتطلب من الممثل تسخير خياله، وأدواته الإبداعية كلها، لتحقيق الصدق الفني من خلال الإجابة على الفرضية

الأساسية هنا: أنا لست الشخصية، ولكن ماذا يحدث لو أنني كنت مكانها؟ وهي العملية التي تحدث تحت سمع وبصر الجمهور كل ليلة عرض... فإذا كان ممثل فن العرض يتدرب بشكل أساسي على تصنيع انفعالات، وحركات، وصوت الشخصية، فإن ممثل المعايشة يتدرب من اجل الوصول إلى تحقيق حالة الإلهام، أو التجلي، يوميا وذلك بخلق الظروف المقترحة المواتية لها، بدلا من انتظار هبة الأقدار كي تهبط عليه من السماء ذات مساء.

ومن ناحية أخرى، فإن العلاقة الغامضة بين الممثل والمخرج، تتحرك مدا وجزرا بين هذه الاتجاهات الثلاثة. ففي فن الصنعة يكون دور المخرج تلقينيا بحتا، لكونه صاحب الخبرة، الذي ينقل إلى ممثليه كيفية أداء أدوارهم حرفيا (وغالبا ما يفعل هذا بالتمثيل لهم)، بينما ينحسر دوره تماما في فن العرض، إلى مجرد مشرف على التنفيذ، حيث تكون السلطة للنجم/الممثل. اما الدور الحقيقي الملموس له فيكون من خلال أسلوب المعايشة، حيث يعمل هنا بالفعل كمعلم، أو مدرب، للممثل يحلل له العمل، ويستخرج منه النقاط التخطيطية التي تحدد مسار الفعل، ويضع له المشاهد التجريبية (الإتيودات) المساعدة في البحث عن طبيعة الدور الذي يلعبه، ثم يعمل على تحضير الجو النفسي، والمادي، العام الذي تتحرك فيه الشخوص.

٢ - الواقعية السيكولوجية: الداخل - الخارج

لا ترتبط الواقعية كاتجاه في الفن المسرحي بكاتب، أو مخرج، من رجال المسرح الحديث (مسرح القرن العشرين) مثلما ترتبط باسم كوستانتين سيرجيفتش ستانسلافسكي، وطريقته، أو منهجه في الواقعية السيكولوجية، فهو أكثر من حققوا، بجدارة، صفة العالمية بصورة عملية: وليس مجرد لقب يضيفه إلى اسمه مواطنوه أو محبوه افتخارا. والمهم هنا هو أن ستانسلافسكي حاز مكانته تلك، ليس بسبب عروضه التجريبية الرائعة، أو آرائه السياسية الساخنة، ولكن لأنه كان وبحق أول معلم تمثيل حقيقي، أي أول من امتلك طريقة أو منهجا في تدريب الممثل. وقد كان ميلاد منهج ستانسلافسكي هو خطوة مهدت لها جميع خطوات التطور السابقة للمثل الجمالية للواقعية الروسية خلال القرن التاسع عشر، فقد جاء إبداع المنهج

تأسيسا على أفضل ما في التقاليد الفنية الروسية (تقاليد إبداع الفنانين الروس العظام: بوشكين، جوجول، شبكين، اوستروفسكي، ل. تولستوي،...). إلا أنه يبدو أن التأثير الخاص في الصياغة الجمالية لنظرة ستانسلافسكي هو ما كان لكتابات تشيخوف وجوركي الدرامية، وهي الواقعية التي تختلف بالمرة عن الطبيعية التي كانت قد سادت المسرح الأوروبي حتى ذلك الوقت، والتي فرضت على الكل مناهضتها لما فيها من سطحية وشكلية فارغة. وكما يشير ستانسلافسكي فهذه الواقعية «... لم تعد هي واقعية البيئة، أو الصدق الخارجي السابقة، بل واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس البشرية، واقعية المعايشة الطبيعية التي تتماس بطبيعتها مع مشارف المذهب الطبيعي الروحي...».

في أولى مراحله الفنية كان ستانسلافسكي (ككل المبتدئين) يقلد لعب العديد من الممثلين الكبار، فقد لعب في صباه عشرات الأدوار الكوميدية الغنائية الراقصة في الفودفيلات، والأوبريتات التي كانت تقدمها حلقة الهواة التي كونتها عائلته... وكان لهذا ميزة أنه سرعان ما أدرك أن تقليد النماذج الأخرى مهما يكن فإنه يقود إلى الكليشيهات، وأن البحث في الحياة والطبيعة هو ما يقود الفنان - عبر طريق واسع - إلى الفن الحقيقي المتسع... وهكذا قرر ستانسلافسكي رفض الأسلوب الحماسي - الخطابي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية، يركز على القواعد النفسية لتطور الشخصية، وعلى هذا الأساس أقام منهجه/طريقته، من خلال عمله في مسرحه، مسرح الفن (١٨٩٨) في موسكو، ولكن ما حقيقة هذا المنهاج، الذي أورثه ستانسلافسكي تلامذته في العالم أجمع، وليس في روسيا وحدها؟

يتألف المنهج (الذي نشرته اللجنة العلمية المشرفة على تراث ستانسلافسكي في ثمانية مجلدات باللغة الروسية) وفق الخطة التي وضعها ستانسلافسكي نفسه لمؤلفاته من مدخل وقسمين: المدخل وهو كتاب «حياتي في الفن»(*)، حيث يعرض فيه منطلقاته الأساسية في الفن المسرحي، معتمدا على تجربته الذاتية. ويتألف القسم الأول من جزأين بعنوان (عمل الممثل مع نفسه) وهما: ١- إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية

(*) وقد ترجمه إلى العربية الأستاذ دريني خشبة عن الإنجليزية.

[الداخلية]. ٢ ـ في المعايشة والتجسيد [الخارج]. والقسم الثاني: هو كتاب «عمل الممثل مع الدور» أو (إعداد الدور المسرحي)(*). هذا عدا أبحاثه وكتاباته النقدية في الفن المسرحي، وفن الأوبرا، وأيضا رسائله.

وتختلف الطريقة، أو المنهج، عن غالبية الطرق المسرحية السابقة عليها في كونها لا تطمح إلى دراسة النتائج النهائية للإبداع، ولكن إلى تفسير الدوافع المؤدية إلى هذه النتائج أو تلك... فمن خلالها تحل مشكلة السيطرة الواعية على العملية الإبداعية اللاواعية، وتتبع خطوات عملية التجسيد العضوي التي يجريها الممثل للشخصية... والمهم أنها لم تكن مجرد نظرية صرف بمعزل عن التجربة الكلية الإبداعية والتعليمية لـ «ستانسلافسكي» نفسه ومسرحه، وقد سماها ستانسلافسكي «فن المعايشة». ولا يعني هذا المصطلح، الذي عانى التباسات كثيرة، أن يفقد الممثل نفسه في الشخصية، بل يعني ما أشرنا إليه من عملية ولادة، أو خلق الممثل «شخصية إنسانية جديدة، على أساس من صفاته الفردية الخالصة... أي يُخضع الممثل ذاته، وأفكاره ومشاعره لجميع دقائق، وخصائص إنسان آخر...» ـ كما يقول كيدروف ـ فالصدق الذي يسعى إلى تحقيقه الممثل وفقا لهذه الطريقة، ليس هو بالمرة الصدق الواقعي، بل هو الصدق الفني «الذي يؤمن الممثل بوجوده في نفسه، وفي أذهان وقلوب غيره من أعضاء الفرقة... فالصدق والإيمان متلازمان في الوجود، ومن دونهما لا وجود للعمل الخلاق على المسرح»(١٦٦).

والأسلوب المباشر لتحقيق الصدق والإيمان في نفس الممثل على خشبة المسرح، هو الانغماس في سلسلة متواصلة من الأفعال الفيزيولوجية/البدنية البسيطة، وليس التهويم في أفكار ومشاعر غامضة يحاول الممثل ـ عبثا ـ تخليقها داخليا «... فاستدعاء الصدق العضوي، أو الإيمان بهذا الصدق في مجال الطبيعة الفيزيولوجية، أسهل منه بما لا يقاس في مجال الطبيعة الروحية...»(١٦٧). إذ يعمل الجسد هنا كمصيدة للشعور، أي أن عمل الممثل

(*) نشير هنا إلى الجهد العظيم الذي بذله المرحوم: شريف شاكر المخرج والباحث العربي السوري في ترجمة هذين القسمين إلى العربية عن الروسية بعد أن كان المتوافر من منهج ستانسلافسكي هو الجزء الأول من القسم الأول والمترجم مضروفـ عن الإنجليزية، وهو ما أدى لفترة طويلة إلى انتشار فهم منقوص، وخاطئ للمنهج ستانسلافسكي من جانب المسرحيين العرب.

يبدأ من الخارج إلى الداخل وليس العكس كما كان شائعا لفترة طويلة، وقبل أن يهتدي ستانسلافسكي نفسه إلى أسلوب التحليل بالأفعال ليصبح هو القضية المحورية لطريقة ستانسلافسكي. فالفعل هو الأداة التعبيرية الرئيسية للممثل، والمادة الأساسية لفنه. أو كما يقول هو: «كل لحظة فعل ترتبط بشعور محدد، وكل شعور يستدعي بدوره فعلا محددا... فعندما تسجلون منطق وتتابع الأحداث، سيظهر لديكم خط الشعور الذي تبحثون عنه...» [١٦٨]. وكما يشرح ستانسلافسكي نفسه: «عندما لا يعرف الممثل من أين هو قادم، ولأي سبب هو موجود على الخشبة (في كل لحظة من لحظات الدور) فإن ما يقوم به سيكون شعوذة، وليس فعلا نموذجيا. فالإنسان إذا لم يتحدث في الجوهر سيقع في الشكلانية والطبيعية، وهذا هو التمثيل الميت... فكل ما هو غير مبرر وغير ملامس للجوهر يعتبر شكلانيا».

فبعد فترة طويلة من العمل في إعداد الممثل وفقا للأسلوب السيكولوجي (البدء من الداخل) خلف طاولة تدريبات القراءة، اكتشف ستانسلافسكي أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل، وتأثيره على طريقة (أنا أريد أن أحزن... إذن فلتدر التروس الداخلية... ولتحترق أعصابي!). فالمعايشة هنا غالبا ما تكون ضعيفة وشكلية، ولا يمكن الاعتماد عليها... ومن ثم (وكأي فنان حقيقي عظيم) أدرك ستانسلافسكي أن عليه تعديل اتجاه منهجه بالكامل ليصبح (من الخارج إلى الداخل) وفقا لاكتشافه الجديد للفعل البدني/الفيزيولوجي باعتباره نقطة الانطلاق في تخليق الشخصية، ولم يكن هذا سوى استجابة طبيعية من جانب ستانسلافسكي - المحافظ بطبعه - لمعطيات التطور الفني، والاجتماعي في روسيا آنذاك (في السنوات التي تلت قيام الثورة، والاتحاد السوفييتي)... ولا يبقى هنا سوى الأسلوب. إذ كيف يمكن البدء مع الممثل من الخارج من دون دور مكتوب؟ إنه الارتجال إذن الوسيلة الناجحة، التي اكتشف ستانسلافسكي أهميتها كقوة دافعة لخيال الممثل. فبوساطة الارتجال يصبح من الممكن أن يعمل خيال الجسم الممثل في خلق (الإحساس الواقعي بحياة المسرحية والدور)... وهكذا يكون الطريق قد صار مفتوحا للدخول إلى الحياة الباطنية/الداخلية للشخصية بصورة أكثر عملية، وأكثر صدقا.

وهكذا فقد كان هدف ستانسلافسكي الأساسي هو حل المفارقة القائمة في فن الممثل، الوهم - الحقيقة، الخيال - الواقع بطريقته هو، أي بالانتصار للواقعية، للحقيقة السيكولوجية، بتطويع الشخصية الخيالية لكي تصبح شخصية واعية من لحم ودم، بوساطة خلق «حياة الروح الإنسانية» من روح الممثل نفسه، في قميص الشخصية... وكما يقول عنه ديفيد ماجرشاك: فإن المبدأ الأساسي لنظرية ستانسلافسكي في التمثيل هو أن عمل الفنان ليس شعوذة تقنية، أو لعبة (دعنا نتظاهر)... فهو بخلاف ذلك عملية طبيعية، عمل خلاق طبيعي، من كل الوجوه، يشبه مولد كائن إنساني، ولاسيما في هذه الحالة الخاصة: الإنسان - الدور»(١٦٩).

وقد أشرنا من قبل إلى أن ظهور هذه الطريقة في الأداء الطبيعي لم يكن - في التحليل النهائي - مصادفة تاريخية، إذ جاء متوافقا مع حركة تطور العلم الحديث بداية من ظهور علم الجمال على يد بومجارتن في منتصف القرن الثامن عشر، ومرورا بالنظرية النسبية، ونظرية داروين، حتى اكتشافات علم النفس مع فرويد، وبشكل خاص نظرية العالم بافلوف الروسي حول الارتباط الشرطي»... وفي ظل هذا ظهرت الدعوة إلى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية وذلك بأن يتحول إلى شيء أشبه بالمعمل العلمي، الذي يبحث في السلوك الإنساني، والمقدمة على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة... فلا يكفي أن يصور المؤدي المشاعر بل يجب عليه أن يعايشها»(١٧٠).

٣ - العودة إلى الينابيع أو المسرحة مرة أخرى

قد لا يكون فن العرض، الذي أشار إليه ستانسلافسكي مرارا، هو الأسلوب المعارض تماما للأسلوب الطبيعي في الأداء، بقدر ما تكون المعارضة الحقيقية ممثلة في الاتجاهات المسرحية الحداثية، التي ظهرت في سنوات العشرينيات من القرن العشرين، والتي أنتجت ما يعرف بنظرية التمسرح، أو الميتا - مسرح meta-theatre، سواء عند الشكلانيين الروس، أو المستقبليين، أو حتى عند أصحاب مسرح اللامعقول (العبث)... وسواء في نظرية المسرح الملحمي التي طورها وأرسى قواعدها النظرية برتولت

برخت... فهؤلاء جميعا يتشاركون في الهدف وهو نزع قناع الاعتيادية، أو الألفة، عن الوجود، وتعرية الوجه الرأسمالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة، وفضح حالة الاغتراب، واللاتواصل ما بين الأنا والآخر التي يعيشها إنسان هذه الحضارة الحديثة.

وقد وجدت هذه الفرضية خير تصوير لها في درامات الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو(*)، الذي سخر نصوصه المسرحية من أجل بحث ازدواجية الوجه والقناع، الإنسان والمرآة... (مثال ست شخصيات تبحث عن مؤلف - الليلة نرتجل...)، إذ يبدو أن مفارقة الممثل قد صارت معادلا طبيعيا لمفارقة الوجود البشري، خاصة عندما يكتشف أفراد مجتمع ما أنهم قد تحولوا إلى مجرد أدوات، أو تروس صغيرة في آلة كبرى تسحق الجميع بلا رحمة، من أجل حفنة من كبار الأثرياء، أصحاب الشركات، والمصالح الكبرى... (وهو الوضع الذي يصوره شارلي شابلن مثلا في فيلم العصور الحديثة...). ويكتب بيرانديللو: «عندما يحيا إنسان، فهو يحيا ولا يرى نفسه... ضع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه من خلال عملية الحياة... تجده إما أن يدهش من منظره المرسوم قبالته، أو يشيح بعينيه بعيدا حتى لايرى نفسه، أو يبصق على صورته بدافع من الاشمئزاز أو يحكم قبضته ليحطمها... وخلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة... هذه الأزمة هي مسرحي» (١٧١).

والميتا - مسرح مصطلح اقترحه آبوليتيوم ليعني به مجموع المشكلات المرتبطة بالمسرح، التي تدور حول المسرح نفسه، أي المسرح الذي «يتحدث» عن نفسه، أو يعرض نفسه بنفسه... وهي صياغة جديدة بشكل ما للصيغة القديمة «المسرح داخل المسرح» التي نجدها عند شكسبير مثلا في هاملت، مثلما نجدها عند كالديرون، بيرانديللو، جينيه (الخادمات)... حيث يكون على الممثل أن يمثل وضعيته هو بالذات كممثل، بجانب تمثيله لشخوص مستمدة من الواقع، حين تتكشف اللعبة، وتنمحي المسافة الفاصلة بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار - بتعبير بيتر بروك - وينهار الحائط الرابع، الوهمي، المفترض بين الممثل والجمهور، وكأنما عادت الدورة من جديد إلى الينابيع لكي يصبح المسرح مثلما كان في الأزمنة القديمة... طقسا جماعيا

(*) لويجي بيرانديللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) مسرحي إيطالي مشهور من كتاب المسرح الحديث، أثر أعمق التأثير في المسرح العالمي، وخاصة من خلال مسرحيته الأكثر شهرة ست شخصيات تبحث عن مؤلف.

مشتركا. وإن اختلفت طبيعة الطقوسية هنا، وتنوعت عن الطقوسية القديمة باختلاف توجهات المخرجين من العرض السياسي، إلى فن العرض الخالص... إلى السيكو دراما... إلخ. وفي طريق البحث عن المسرح الخالص يعود إلى الظهور معنى المسرحة Theateralite ليصبح هو الشعار الثوري لمسرح تلك المرحلة الزاخرة من تاريخ الفن التمثيلي، التي تمتد حتى اليوم، بكل ما فيها من تنويعات وتناقضات بين الاتجاهات والنزعات المختلفة. فالمسرحة (أو العرضية بتعبير آداموف) «هي عملية إسقاط تلك الحالات والصور الداخلية التي تهب العالم المحسوس خفاءه وغموضه، تظاهرات اللامرئي، تعرية المضمون الذي يحتفظ في داخله بجذور الدراما الأولى»(١٧٣).

٤ - البيو - ميكانيك: الخارج - الداخل

البيو - ميكانيك Biomechanics هو مصطلح يشير إلى باب من أبواب العلم الحديث، المختص بدراسة الخاصية الميكانيكية للأنسجة الحية الأعضاء، وللكيان عموما... وقد استخدمه فسيفولد مايرخولد (١٨٧٤/١١/٩- ١٩٤٠/١١/٢) لشرح نظم الإعداد الفيزيقي/البدني للممثل، بهدف أساسي هو الإنجاز العاجل للمهام المكلف بها [الممثل] من الخارج [من المخرج]...(١٧٤). وهي النظم التي قامت على أساس مناقض بالكامل لمنهج المعايشة الداخلية عند أستاذه ستانسلافسكي... فقد رأى مايرخولد أن الطريق الوجداني إلى الدور يجب أن يمر من خلال اصطياده من الخارج أولا! ولو أن الأستاذ قد عاد فاستخدم هذا الطريق ليعيد به الحياة إلى منهجه، بينما كان التلميذ أيامها يعاني التجاهل، في أواخر سني عمره، من جانب السلطة السوفييتية، التي اكتشف ستانسلافسكي المحافظ ترياقها الواقي منذ ميلادها. في حين تجرع التلميذ المتهور سمها فمات في معتقلاتها.

كان مايرخولد ممثلا في أستوديو مسرح موسكو الفني، ومثل أكثر من دور في مسرحيات ستانسلافسكي... ثم استقل بنفسه ليخرج ويمثل في «المسرح الدرامي الجديد» على نهج المُعلم الأول نفسه وبتشجيعه، إلى درجة أن الأستوديو دعاه ليدير ملحقا خاصا به. لكن النتائج لم تلق النجاح الجماهيري المنتظر.. فخرج مرة أخرى إلى المسرح لنفسه مستقلا من جديد... ولكن هل كان الخلاف

بينه وبين مُعلمه هو فقط حول نقطة بأيهما يبدأ الخارج أم الداخل في عمل الممثل؟ بالتأكيد لا... فقد تميز مايرخولد أثناء عمله مع ستانسلافسكي بكونه ممثلا كوميديا فذا، وبخاصة في الأدوار الجروتسكية، وكان هذا مزاجا مختلفا تماما عن المزاج الـ ستانسلافسكي المأساوي (الذي أثار حنق الكاتب تشيخوف عند إخراج ستانسلافسكي أولى مسرحياته، فصرخ: ولكني كتبت كوميديا!). وعندما خرج من الأستوديو اكتشف الاتجاهات الحداثية الجديدة في الكتابة المسرحية، وأخرج مسرحيات لكبار الرمزيين من أمثال هاويتمان، وميترلنك... وكان هذا بالضبط أول معول في جدار الواقعية السيكولوجية... ثم أطلق العنان لأفكاره الشكلانية (المستقبلية) الجديدة، وأعطى الشرطيات المسرحية الخارجية الأهمية الأولى في مسرحه على حساب الممثل... وهكذا أصبح على الطرف النقيض نهائيا من مدرسة المنهج بكاملها.

كان مايرخولد من أنصار شاعرية المسرح، وسعى نحو المسرح الخالص، باحثا عن ينابيع المسرحة... وبالتالي فقد عارض الأداء الطبيعي، وسعى نحو أداء من نوع مختلف، أداء شرطي، وكان من أوائل من حاولوا بعث التقاليد المسرحية القديمة... تقاليد الأسلبة، والأقنعة التي يفرضها الطابع الاحتفالي المسرح... ومن هنا كان اتجاهه للمسرح الرمزي، حيث تختفي الشخوص الطبيعية، وتكون الأولوية للرموز والإشارة والحركة... فقد رأى أن «الكلمة هي توشية على نسيج الحركة»، حتى قاده بحثه إلى ينابيع المسرح الشعبي، وتقنيات التهريج الجروتسكي والأقنعة... وأيضا إلى تقاليد المسرح الشرقي، لتحقيق الطابع التزييني المؤسلب، ونزع الطبيعية تماما عن المسرح.

لم يكن الممثل عند مايرخولد أكثر من عازف فيلهارموني، يلتزم بالنوتة الموسيقية المدونة له، وبالتعليمات الصارمة للمايسترو (المخرج)... فقد رأى مايرخولد في الممثل مجرد أداة، آلة حية، تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كعامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي، الذي لا تتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين [١٧٥]. ومن البدهي إذن أن يكون عمل الممثل هنا أقرب إلى فن العرض، الذي يمنع على الممثل معايشة الشخصية، ويطالبه بالاحتفاظ بأناه الذاتية من أجل المراقبة الواعية للأداء... فالممثل الذي يترك نفسه لمنطق التداعي السيكولوجي، قد لا يقدر على حساب الشرطيات المسرحية، وأهمها

الزمن، ومن ثم الإيقاع (الزمن السحري كما يسميه مايرخولد) وهو ما يتعارض تماما مع دقة حسابات المخرج المايرخولدي... ومن هنا كانت أهمية دور الموسيقى في عمل الممثل عند مايرخولد «فالخلفية الموسيقية ضرورية للممثل لكي يتعود على الإنصات لحركة الزمن فوق المنصة...»(١٧٦). فمفهوم الإيقاع في العرض المسرحي هو واحد من القواعد الأساسية للمسرح عند مايرخولد، بل إنه هو القاعدة الأولى بلا شك. إنه الحاكم الآمر بالنسبة للممثل، ومن ثم فهو يستعمل مفهوم ضبط النفس في توصيف حالة الممثل فوق الخشبة، باعتباره «مبدأ كامنا في طبيعة كل فن... كما لو أن «اللاحرية» هي جذر كثير من فضائل التقنيات التعبيرية فأمامها تتكشف الحرفة الحقيقية...»(١٧٧). ومع ذلك فقد آمن مايرخولد بأهمية الارتجال كتقنية تمثيلية عريقة لا غنى عنها لأي ممثل، ولكنه ارتجال داخل الخط المرسوم... وهكذا يصنع مايرخولد بنفسه ازدواجية جديدة يراها شرط ارتقاء حرفة الممثل. إنها ازدواجية ضبط النفس والارتجال كقاعدتين متلازمتين لعمل الممثل فوق الخشبة! وهي المفارقة التي تمنع الممثل بالفعل عن عرض أناه الذاتية، وبخاصة في مثل هذا النوع عندما لا يكون مطلوبا منه معايشة كاملة للشخصية التي يمثلها.

لقد عشق مايرخولد فن الأداء وكل ما هو مسرحي صرف، ولكن من منظور موسيقي، وهو ما دفع معارضيه إلى اتهامه بالشكلية، الطابع المميز للموسيقى. وكان بالضرورة على عداوة تامة مع المحاكاة بمعناها الساذج: التقليد... ومن هنا كان انحيازه للارتجال كتقنية لتداعي الخيال الحر، ولكن داخل الحدود الصارمة لميزانسين المخرج، وأيضا من هنا كان إيمانه الكامل بفرادة قناع المهرج الجروتسكي كنموذج للحرفية التمثيلية الصرف... وقد مثلت هذه المصادر الأساس الذي قامت عليه طريقة البيو - ميكانيك في تربية الممثل: الانضباط الدقيق لحركة الجسم، المرونة البلاستيكية العالية... فالحاوي - مثلا - يدل على الأهمية الخاصة لفن الممثل: التعبير بالإشارة وحركة الجسم، لا في الرقص وحده، بل في كل وضع مسرحي أيضا... ولسوف يتمكن ممثل المستقبل في غمرة من الفرح إزاء بساطة النبل المهذب، والقيمة الفنية العظيمة لأساليب التمثيل القديمة - الجديدة أبدا - عند الممثلين الكوميديين (البهلوانات - الممثلين الايمائيين - الحواة والمهرجين -

الموسيقيين المتجولين... إلخ) سوف يتمكن - بل يجب عليه ذلك إذا كان يريد أن يستمر ممثلا - أن يفرق بين اندفاعه الانفعالي، وحرفيته التمثيلية... وأن يحيطهما بالأطر التقليدية للتمثيل القديم» (١٧٨).

والخلاصة أن البيو - ميكانيك هي منهج إعداد ممثل من نوع خاص... ممثل حركي، أو إيمائي بالدرجة الأولى، وهو ما ستجده أيضا عند برخت، وأغلب اللاحقين... إذ يبدو أن الحركة والتعبير الحركي قد صارا من ضرورات العرض المسرحي الحديث، في مواجهة احتمالات اندثار النوع المسرحي برمته أمام سطوة الوسائط الدرامية الحديثة... ففن الممثل عند مايرخولد ليس هو إبداع شخصيات بقدر ما هو إبداع أشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني - المكاني للعرض المسرحي؛ وهو ما يعني بالضرورة ظهور قوة/طاقة لكائن حي يجب حسابها وتنظيمها، وهو ما يوجب دراسة علمية للبيو - ميكانيك... فتمارين البيو - ميكانيك تعمل على تحضير الممثل لأداء الجسنات المشفرة (الكودية) اللازمة للأوضاع - الهيئات المحددة، كما تعمل على التكثيف الأقصى لمخطط الحركة (الميزانسين) (١٧٩)... وهو ما يبرره مايرخولد بقوله: «ما نحن سوى آلات [بمعنى] أن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعا بعمليات فيزيائية/بدنية معينة. فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتما الاستثارة المطلوبة، التي ستنتقل بدورها للمتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل» (١٨٠).

٥ - الإبعاد/التغريب... الممثل - الشاهد

الإبعاد، أو التغريب، أو الانسلاب alienation هي التقنية التي ابتدعها - اصطلاحيا (*) - برتولت برخت كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسرحة، يؤكد من خلاله الممثل على مسرحيته، نافيا أي إيهام من أي نوع بأنه هو الشخصية الممثلة... وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، أو نفيه، عزله، سلبه غرابته وشذوذه كحالة إنسانية عامة، وبالتحديد كوضع اجتماعي اقتصادي، وليس كحالة تمثيلية (أي كمفارقة) تشير فقط إلى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية. والتغريب يسعى للتأكيد على فصل الشخصية عن

(*) المرة الأولى التي ظهر فيها مصطلح التغريب كانت في عام ١٩٣٦ بديلا عن مصطلح الإدهاش.

المؤدي بوساطة سلسلة من العوائق، أو الوقفات، التي تثير دهشة المتفرج، وتثير عقله، بدلا من إثارة خوفه وشحن وجدانه. وهكذا فالممثل حين يعمل على تغريب الشخصية التي يقدمها يحاول قدر الإمكان تغريب الواقع نفسه، بحيث يبدو ما هو طبيعي، أو مألوف، نراه كل يوم ونعتقد في ثباته، يبدو شيئا غير طبيعي، أو لا مألوفا، يستحق منا نظرة جديدة، متأملة، فبهذه الطريقة فقط يصعب علينا تصديق تلك الأفكار المجردة، أو عالم المثال جملة، ويصبح من حقنا الرفض أو الاعتراض على ما كان يقدم لنا قبلا بوصفه ناموسا لا يقبل الشك.

كانت دعوة برخت هذه للعمل ضد الاندماج العاطفي، ومحاولته كسر الإيهام، والتخلي عن المفهوم الأرسطي السائد للمحاكاة، في حينها صدى مباشرا لصعود فلسفة المادية الجدلية، وتجلياتها في الفن والأدب، ومن هنا كان استخدامه لمصطلحات من نوع المسرح الديالكتيكي، أو التغريب... بل إنه يمكن ملاحظة العلاقة المباشرة فيما بين مصطلح الاغتراب/النفي، واغتراب الاغتراب/نفي النفي ومصطلحات الجدل المادي (الديالكتيك)... فبحسب هذه الفلسفة يكون الإنسان في المجتمع الطبقي كائنا مغتربا، لا يملك ذاته، أو قوته، ولا جهده، وبالتالي يكون من الطبيعي أن يتحول الفن في أيدي الطبقات المسيطرة، إلى أداة للهيمنة الاجتماعية على عقول الناس، ومن ثم يصعب عليهم فهم ما يجري عليهم من استغلال، والتفكير في تغيير الوضع القائم.

وهكذا رأى برخت المسرح الألماني السائد آنذاك، بوصفه مسرحا يعمل على تخدير الجمهور، لكي يقبل الأوضاع السائدة، ويتكيف معها، وذلك من خلال التماهي مع أقدار أبطاله/ممثليه والرضا بما يحدث لهم، والاستسلام لما يجري عليه من تطهير، ومن ثم كانت دعوته الثورية تلك ضد المسرح الأرسطي/الاندماجي، ولأن الممثل هو الأداة الرئيسية في تحقيق تأثير التطهير، وهو من يستقطب الجمهور إلى مصيدة الاندماج معه، كان الجزء الأكبر من دعوة برخت منصبا على تغيير تقنية التمثيل السائدة، والبحث في تقنية جديدة تحول الممثل من شخص يعايش الأحداث والشخصيات، إلى مراقب، أو شاهد يدلي بشهادته حول وضع الشخصية، ومواقفها، لكي يستثير المتفرج نحو التفكير بمصيره هو شخصيا. فقد كان لابد له أولا من إزالة اغتراب الممثل عن ذاته، قبل التفكير في إزالة الاغتراب الجماهيري... وهو

نفسه هدف منهج ستانسلافسكي، ولكن الوسيلة تختلف باختلاف الهدف النهائي... «فالاختلاف بين برخت وستانسلافسكي يتجلى أساسا لا في أسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى التمثيل إلى تحقيقه. فهو في حالة برخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستانسلافسكي هدف عاطفي، تطهيري...»(١٨١).

ففي الوقت الذي سعى فيه ستانسلافسكي لإزالة اغتراب الممثل، بتقريب المسافة بينه وبين الشخصية، أي بوساطة الإمعان في تحقيق الاندماج، هذا الفعل السيكولوجي الصعب، كان برخت يتساءل: وهل هناك مبرر كامل للاندماج؟

فقد رأى برخت فيما توصل إليه ستانسلافسكي معالجة ساذجة جدا، ذات طابع سلبي، وأن الاندماج يمكن استخدامه فقط أثناء التدريبات الأولية باعتباره أسلوبا للمراقبة(١٨٢)، ووجه لمنهجه نقدا حادا كطريقة ذات طبيعة صوفية، وتقديسية: «فالنفس البشرية تبدو هنا - تقريبا - في الوضعية نفسها التي تظهر بها في جميع النظم الدينية. فالفن يتحول إلى طقس ديني، إلى تناول عشاء رباني، لقد سحروا المشاهدين، وشحنت الكلمة بشيء ما صوفي... أما الممثل فقد أصبح «خادما للفن»، أو قل تحول في الحقيقة إلى «رقية». زد على ذلك أنه ضبابي، وغير عملي. أما المشاهدون فقد حصلوا على الاتصال [البركة] وكأنهم تلامذة المسيح في عيد العنصرة...»(١٨٣)، وإن كان قد رأى فيها بعض العناصر التقدمية مثل كونها طريقة، أو منهجا، وأنها تصلح كوسيلة لمعرفة أكبر بالناس والشخصيات، وأيضا لإظهار التناقضات النفسية .. وكذا لما تفرضه من طبيعية في الأداء.

إن هذه الثورة المسرحية التي تبناها برخت لم تكن بأي حال شيئا مضافا إلى شخصيته، فقد بدأ برخت حياته العملية شاعرا صعلوكا متمردا، بوهيميا، يهيم على وجهه، يحمل قيثارته ويغني بصوته الأجش للحرية وللثورة. ويبدو أن إدراكه الحسي التعبيري لجسامة المشكلات التي يعانيها زمانه المضطرب، هو ما دفع به نحو الآفاق اللامحدودة لعنصر رواية الأحداث من منظور ساخر، يعمل على قلب صورة الواقع (المقلوبة أصلا)، حتى يمكن رؤيتها بالطريقة الصحيحة بدلا من الغرق في تفاصيلها الوهمية الصغيرة التي تقودنا غالبا إلى الضياع في زحام العواطفية الغامضة، وهو ما تأكد لديه

مع إيمانه بالنظرية المادية الجدلية، والتاريخية، وانخراطه في سلك النضال الاجتماعي ضد السلطة البرجوازية... ومن ثم فإن ما بقي بالتحديد من هذا الرجل، ليس النصوص التي كتبها، أو العروض التي أخرجها، والبيانات النظرية التي أصدرها، ولكن هذا الإدراك الثاقب للحياة وللعصر الذي نعيشه، ونتخبط بين ظلماته اليوم، غير مبالين بالنبوءة التي تركها لنا برخت في قصيدته «رسالة إلى الأجيال المقبلة». فهو فنان شعر بضخامة العصر الذي يعيش فيه، ولم يرتعب تجاهه ذلك الرعب الرومانسي الذي أودى بحياة الكثير من المبدعين. ويتمثل ذلك الإدراك الثاقب في أسلوب التفاعل الإيجابي الخلاق مع منجزات العصر العلمية والتقنية، إذ لم يفوت برخت - مثلاً - فرصة الاستفادة من السينما كوسيط فني جديد - آنذاك - ليغْني بها مسرحه، ويضيف إليه البعد التركيبي الحداثي الضروري لمسرح القرن العشرين، أو مسرح عصر العلم كما كان يسميه، دون أن يسمح لنفسه بالوقوف عند التقنيات البدائية التي تجعل المسرح أشبه بلعب الأطفال أمام الإبهار التقني للوسائط الحديثة. كما أنه كان أول من حمل معول الهدم ليضرب به الجدار العتيق لنظرية أرسطو في الدراما، التي لا تزال تجد من لا يرى صوابا في أي شيء عداها.

لقد جمع برخت في طريقته بين أشد العناصر تنافرا في السياق الدرامي، ويكفي أن نسمع كلمة المسرح الملحمي (وهو مصطلح نقله برخت عن أستاذه بسكاتور) لكي ندرك الطبيعة الجدلية لمسرحه، المتناقضة بالضرورة مع المستقر والثابت من تراث مسرحي عتيق. ولم تكن هذه التسمية تخرج بالمسرح عن جوهره كساحة للفعل الدرامي، وليس للسرد الملحمي، بقدر ما كانت محاولة للعودة به إلى أهم عناصره على الإطلاق، ألا وهو الكورس/الراوي/المغني هذا الذي رأينا ما كان له من أهمية في بنية المسرح الإغريقي القديم! هذا في الوقت الذي يتبنى فيه الواقعية النقدية كاتجاه... وهي واقعية أخرى أكثر اتساعا من الواقعية السيكولوجية التي يتبناها منهج ستانسلافسكي. فأن تكون واقعيا - بالنسبة لبريخت - «معناه أن تكشف الستر عن سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحات المهيمنة، بالتأكيد على أنها أطروحة الشريحة المتسلطة... وأن تشدد على ديناميكية الحركة بشكل ملموس، ولكن عبر جعل التجريد ممكنا...»(١٨٤). وكما كان الأمر في المسرح

القديم كانت وظيفة النص عند برخت تكمن في مقاطعة الحركة ـ كما يقول فالتر بنجامين ـ لا الاستشهاد بها، أو دفعها للأمام... فالمسرح الملحمي، البرختي، هو مسرح إيمائي بالدرجة الأولى...»(١٨٥)، الأولوية فيه للجست/الوضع الاجتماعي، وللحركة وتقنياتها التعبيرية، وهو الأمر الذي يؤكد على عنصر المسرحة المشار إليه. فالطابع الملحمي في الأداء يفرض على الممثل أن يظهر في أكثر من دور، وهو ما يجعله قادرا على عرض أدائه في كل مرة عرضا فنيا خالصا بذاته، ولعلنا نلحظ هنا التأثير الواضح للمسرح الشرقي، أو للنموذج الآسيوي للمسرح ـ كما يسميه برخت ـ حيث استقى بغزارة من هذه الينابيع، ولكنه أخضع المنتج النهائي في مسرحه لنظريته هو، فنزع عن التقنيات الشرقية كل ما يحيط بها من أفكار ميتافيزيقية، وسحر أسطوري، فقد استوعب برخت بعمق تلك التقنيات في بنائه لمسرحه الملحمي القائم على نوع من الأسلبة والتأطير المستمر (كعناصر أساسية لتحقيق التغريب الملحمي) لحركة الممثل بحيث يغيب النص، أو يكاد، لمصلحة العرض، الذي هو عبارة عن تقاطعات مستمرة من الإيماء والحركة.

من ناحية أخرى، فإذا كان تاريخ المسرح الجاد، حتى ظهور برخت، هو تاريخ التراجيديا، فإن برخت بالذات هو من أعاد للكوميديا اعتبارها، كعنصر فعال من عناصر النقد الاجتماعي، بما للكوميدي من قدرة على إحداث أثر التغريب بصورة تلقائية، بكسره للإيهام التقليدي، وتحرره، وعقلانيته الجامحة... وهذا ما يدعم انتماء أسلوب التغريب إلى فن العرض بالذات، حيث تجد الكوميديا مكانها الطبيعي، وهو ما ينفي أيضا عن هذا الأسلوب الطابع الجهم، الكئيب، الذي أعطاه له أصحاب القضايا الكبرى، الذين ظنوا في برخت خير رفيق لعرض قضاياهم الكبيرة على الجمهور المتململ... وكما يقول بروك فإن «برخت يموت دائما على أيدي الأرقاء القتلة».

7 الممثل في المسرح الشرقي

الوحدة في التناقض

١ - مسرح شرقي ومسرح غربي

تحدثنا حتى الآن باستفاضة عن الفن التمثيلي، ولكن تحت مظلة ما يعرف بالمركزية الأوروبية. صحيح أننا كنا نحاول الفكاك من أسر مفاهيمها الضاغطة بالارتكان إلى منطقة أو أخرى على خارطة التاريخ القديم أحيانا، أو بالإشارة العابرة إلى مساحات جغرافية أخرى شرقا، أو جنوبا. إلا أنه يجب الاعتراف بأن صورة الممثل الذي بدأنا بالسؤال عنه، والذي انتهينا إليه كانت تستند طيلة الوقت إلى إطار محدد هو الإطار الغربي المعتمد عالميا! وإن كانت هذه ضرورة واقعية، أملتها الظروف التاريخية لتطور الفن المسرحي المستقر تقليديا بصورته الغربية/الأوروبية. إلا أننا يجب ألا نترك أنفسنا ننسحق حتى النهاية تحت وطأة هذه الصورة الوحيدة للتعبير الدرامي، ما دمنا نثق تمام الثقة في أن الفعل التمثيلي المزدوج بطبيعه (فعل

(انحني أمامك
أنت يا من هو
مذكر ومؤنث في آن واحد
إلهان في واحد
أنت يا من للنصفه الأنثوي
لون حيوي،
لون زهر التشامبك
ومن لنصفه المذكر اللون
الشاحب لزهرة الكافور)

راسفوسن

التحويل والتجسيد) هو خصيصة بشرية عامة، وهي الصورة التي لا تملك إلا أن تعجب بها، مثل غيرها من صور التفوق العلمي والفني الغربي، لكن لا بد من وقفة، أو لحظة، تلتقط فيها هواء الخصوصية الذاتية، خارج أحضان هذا الآخر المتفوق: ومن ثم كان لا بد لنا من المرور، ولو عابرا، بفيء الشرق حيث نتأمل بعيون نصف مفتوحة ممثلين آخرين، ومفاهيم أخرى للفن التمثيلي. ولن نفاجأ لو رأينا أننا لسنا وحدنا، أو أنه قد لحق بنا إلى هناك بعض من رجال المسرح الأوروبي الحديث، والمعاصرين، الذين مررنا عليهم مرور الكرام، ينهلون من فيض هذا السحر دما جديدا يعيد الحياة إلى جسد المسرح الأوروبي المحتضر. هذا الذي لم يعد سوى تلك «المجانية المباشرة، التي تدفع المرء إلى إتيان أفعال عابثة لا تفيد الأحداث الجارية في شيء»[١٨٦]، كما يقول أنتونان آرتو زعيم هذه الزمرة من المجددين بلا منازع.

من ناحية أخرى، فإذا كان الأثر الموحي، الملهم، للشرق المسلم على الحضارة الغربية هو في مجال علوم وفنون الصوت/الكلام بصفة خاصة (مثال ألف ليلة وليلة، أو غيرها من السير والملاحم الفارسية، والعربية)، فإن التأثير الواضح للشرق الأقصى هو في فلسفة الروح والفنون الرمزية المرتبطة بها، فنون الحركة، أي في مجال التعبير المسرحي المرئي بمعنى آخر. ومن هنا قد تأتي - مثلا - صعوبة قراءة النصوص المسرحية الشرق - آسيوية، نتيجة للطابع الرمزي - الديني لهذا المسرح، ومن ثم طابعه الطقسي (الحركي - الراقص، والغنائي - الإيقاعي): وهي الصعوبة الناشئة عن اعتيادنا التعامل مع النصوص الدرامية الغربية بوصفها النماذج الطبيعية للمسرح.

إن هذه الملاحظة البدهية البسيطة قد لا تفعل سوى أن تشير إلى وضع قائم، مقّر، بحقيقة أن المسرح الدرامي بالشكل الذي نعرفه اليوم، ومنذ بداية عصر الكشوفات العلمية والثورة الصناعية الكبرى، هو منتج غربي (لاتيني - أوروبي). حتى أن النصوص التي وصلت إلينا نحن العرب مترجمة من المسارح الآسيوية أو الأفريقية، والمترجمة غالبا عن الإنجليزية، هي في الأغلب مسرحيات تتبع النسق البنائي الدرامي الغربي نفسه، المطور عن الصورة المتوارثة للمسرح الإغريقي القديم. فما نسميه بالمسرح العالمي اليوم ليس في النهاية سوى محصلة عملية التصفية الثقافية التاريخية لهذا التراث الإغريقي، والروماني من بعده، والتي تمت في أوروبا منذ عصر النهضة، حتى

اليوم. فقد أضحى النموذج الدرامي الغربي هو الموديل المعتمد لما نسميه بالمسرح المعاصر، حتى قبل ظهور وسيادة الفنون الدرامية الغربية الأخرى مثل السينما والتلفزيون، وتلك حقيقة لا يمكن بأي حال إنكارها واقعيا، حتى من جانب من يرفضونها بدافع العزة القومية.

وعلى الرغم من هذه البدهية - بل وبدافع منها - فقد شهدت الحركة المسرحية في الكثير من بلدان الشرق، والغرب أيضا، محاولات متنامية لإبتعاث أنماط مسرحية قديمة، أو للبحث عن الجذور، أو الينابيع حسب تعبير أوجينو باربا[*] أحد رواد مدرسة البحث الأنثروبولوجي في المسرح، التي تنتمي إلى التراث الشرقي تحديدا، ومن ثم للخروج من أسر هذا النموذج التقني، الحرفي، الذي أسس داخل ما يعرف باسم العلبة الإيطالية حسب رؤية للعالم تقوم على منظور خطي يبدأ من الإنسان، وقد ينتهي إلى لا شيء!

ونحن عندما نقول المسرح الشرقي: لا نملك إلا أن تتجه أفكارنا وخيالنا مباشرة نحو الشرق الآسيوي، حيث تأخذنا مثل هذه الصور الكلاسيكية الأخاذة للمسرح الياباني المعروف باسم نو NOO، أو زميله الآخر المعروف باسم مسرح **كابوكي**، أو أوبرا بكين الصينية، أو مسرح **كثاكالي** الهندي العريق، حيث مازالت تعيش تلك الأشكال التعبيرية التراثية القديمة التي فتنت لب العقل المسرحي الغربي المعاصر - ولاتزال - بداية من حركة الاستعمار، ومن ثم الاستشراق الحديث، أي مع فنانين مثل آرتو وبرخت ومايرخولد وغيرهم ممن حملوا مشاعل التغيير في المسرح الأوروبي الحديث... إلا أنه من المهم القول إن السطوة والصدارة اليوم في تلك المناطق الغنية لاتزالان لكل ما هو غربي، وهو ما يعني تراجع العناصر المحلية - التراثية إلى هامش الاهتمام سواء بالنسبة إلى أصحابها أنفسهم، أو بالنسبة لنا نحن القريبين إلى روح تلك الأشكال - بالطبع - أكثر من قربنا إلى الشكل الغربي السائد.

ولا شك في أن هناك الكثير من الغموض يحيط بما لدينا من معرفة بالأشكال المسرحية الشرقية الكلاسيكية، مثل أوبرا بكين، أو مسارح الهند وجنوب شرق آسيا. وأيضا بالمسرح الياباني بنوعيه الرئيسيين نو وكابوكي، سواء

(*) أ. باربا (١٩٣٦ -) مخرج ومنظر مسرحي إيطالي، مؤسس ومدير فرقة مسرح أودين في أوسلو، ويعد مسرحه أحد أهم التجارب الرائدة في المسرح المعاصر، وهو مؤسس المدرسة العالمية للمسرح الأنثروبولوجي (I S T A) عام ١٩٧٩، وقد عمل لفترة طويلة مع جيرزي جروتوفسكي المخرج المسرحي البولندي - المسرح الفقير.

من حيث الشكل الفني الذي تعتمد عليه هذه الأشكال، أو من حيث الفلسفة الجمالية التي تشكل الأرضية التي تنهض عليها. فعلى الرغم من أن الأساس الذي يقوم عليه المسرح الشرقي عموما هو اساس ديني مستمد من العقيدة الشامانية، أو عقائد أخرى مثل زن البوذية وعقيدة شنتو(*)، فإنه لا يمكن القول بشكل نهائي إننا امام مسرح ديني خالص، مغلق، بعيد عن الحياة الدنيوية، ومكرس لخدمة هذه العقيدة أو تلك بصفة مطلقة. أيضا فإنه وعلى الرغم من الشاعرية الرفيعة التي تتمتع بها نصوص تلك المسارح، مثل مسرح نو، فإنه لا ينبغي التعامل معها بصورة اعتيادية، مثلما نتعامل مع النصوص الغربية، فنحن هنا بإزاء مسرح إيمائي - حركي بالدرجة الأولى(**).

وقد انطلقنا في هذا الكتاب من حقيقة أن الازدواج هو الخصيصة الجوهرية للفن المسرحي عموما، فإن هذه الحقيقة تجد تجليها الأساسي في ذلك القناع الإيمائي الذي راح يختفي وراءه التعبير المسرحي الشرقي، بعيدا عن عيون الرقابة الاجتماعية، التقليدية، الحادة، حيث وجد المسرح الأسيوي في الرقص الرمزي، أو التعبير الحركي المؤسلب، وسيلته الناجعة في الظهور والبقاء حيا (بينما توسل المسرح الغربي بالأدب المكتوب مظهرا وقورا يخفي به حسيته وجسديته). فإن كان الطابع الشمولي، أو التركيبي، الذي يتسم به هذا المسرح، قد نأى بممثليه عن إشكالية الازدواج التقليدية ما بين الممثل والشخصية، إلا أنه لم ينف عنه تماما تلك السمة الجوهرية، سمة المفارقة PARADOX ؛ فالتناقض، أو الازدواج، هنا يقوم في قلب تلك التركيبة الموحدة ذاتها، فهذا الارتباط الوثيق ما بين الفن - وبالذات فنون الرقص والحركة - والفكر الديني الشرقي، هو ما يؤسس طابع المفارقة الظاهرية، المتعلقة بفكرة المسرح الشرقي وبنائه، حيث يصبح هذا المسرح الراقص، الذي يعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، هو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية، يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات، أو تجليات، الروح ومعاناتها، كما هو الأمر - مثلا - بالنسبة للرقص الصوفي

(*) شنتو: عقيدة يابانية أصيلة، تجمع بين الإحساس بوحدة الوجود (القوى الطبيعية) والولاء للسلالة الحاكمة بوصفهم أسلاف إلهة الشمس أماتيراسو أوميكامي، والشنتو هي الترجمة الصوتية الصينية للكلمة اليابانية كامي نو ميتشي، وتتوجه مراسم الشنتو إلى الـ Kami التي تمثل القوى الغامضة من قائمة الطبيعة والتي تشترك في بعض الطباع مثل الجبال، الأشجار، الصخور، الينابيع، والكهوف. يركز الشنتو على النقاوة والولاء والإخلاص باعتبار أن الأعمال... يمكن التطهر منها خلال طقوس التنقية.

(**) راجع بصفة خاصة كتابنا «ستاتيكا الحركة» القاهرة: إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٥

المعروف لدى جماعة المولوية، أو رقصات الذكر التقليدية لدى مريدي الموالد الدينية في مصر. فالمنطق - أو القانون - الفني المحرك هنا يشبه المنطق المتعارف عليه في الكثير من فنون الشرق، الذي نعرفه في الفن التصويري الإسلامي، حيث «يبدو أنه للكشف عن الجوهر الذاتي لابد من تعرية يتخلى فيها الإنسان عن كل ما هو عرضي، كل ما هو حسي»(١٨٧). أي أن استخدام الجسد يصبح هنا من أجل التخلص منه، أو إلغائه، وليس بغرض عرضه showing، أو استعراضه.

وأيضا، فنحن عندما نقول المسرح الشرقي، فإننا نعني الصورة القديمة المركبة نفسها للمسرح الشامل، التي لاحظناها لدى الإغريق، والتي يجتمع فيها التمثيل والموسيقى (الغناء) والرقص. والحقيقة أننا عندما نحاول اليوم الفصل - ولو نظريا - بين المسرح الدرامي والرقص، إنما نتبع عادة شائعة وخطأ متداولا، انتقلا أيضا إلينا فيما نقلناه من طرائق ومناهج غربية في التعبير. إذ إن التمييز بين الرقص - مثلا - والمسرح هو من الأمور الخاصة بالحضارة الغربية الحديثة، وهو تمييز يكشف عن جرح عميق، أي عن خلل التراث الذي يجازف بجذب الممثل نحو إنكار الجسد، والراقص نحو الولع بالبراعة الفنية الفائقة (مثال الباليه الكلاسيكي) وهو - أيضا - تمييز غريب على الفنان الشرقي، كما كان سيبدو غريبا على الفنانين الأوروبيين في عصور تاريخية سابقة (١٨٨). فالرقص، كأسلوب أو سلوك، هو ما يشكل الإطار العام للنشاط الحركي للممثل الشرقي، من ناحية، فهو ليس مجرد حيلة تزيينية، أو تابلوه منوعات منفصل عن سياق العرض، وهو من ناحية أخرى نظام متكامل مركب من تلك الحركات المعقدة والصعبة، التي تتطلب تحديدا في وضعيات ووظائف الجسد نفسه، وبالتالي فإنه يستلزم تدريبات طويلة وشاقة من أجل الوصول إلى اللحظة المثالية للتعبير، أي تلك اللحظة التي تتلاشى فيها أي مقاومة للجسم، والتي يعبر عنها جروتوفسكي بالاستعداد السلبي للقيام بفعل ما.

ولعل من الأنسب أن نقول إن المسرح الشرقي هو مسرح تصويري بالدرجة الأولى، فمسرح النو - مثلا - هو في الأصل، خليط متوازن ما بين الرقص والتعبير الصامت، أضيفت إليه فيما بعد فكرة وحكاية وطريقة مبتكرة للعرض. وهو «شكل من الدراما بطيء متمهل، يعتمد بنية أساسية ثابتة،

واحدة. ويلتزم نمطا سرديا خاصا تستحضر من خلاله على خشبة المسرح شخصيات روحية، قد تكون شياطين أو أرواحا نسائية لا شعورية، أو أرواحا للموتى». ومن هنا فمع ثبات البنية، وبساطة وعمق المضمون المتغير، تتراجع سطوة الكلمة، والفعل المسرحي. وينفتح المجال أمام عمل الصورة بما تحمله من تضمينات لا نهائية. «فكل خطوة من قدم، وكل إيماءة من يد، تقاس وتصمم في عناية كبيرة؛ ومن ثم يتميز الممثل ـ هنا ـ بالحركات واللفتات الوافرة مع الاتزان الفائق والتام، فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة، ورفع اليد قد يعني البكاء، وأدنى التفاتة من الرأس قد تعني نوعا من الرفض والإنكار»[189]. فالروحانية (لغة الرمز)، والظل (الملائم لحالة التأمل العميق)، والصرامة الجمالية (الموازية لمبادئ الفروسية المعروفة بالبوشيدو[*]). تلك هي الأضلاع الثلاثة التي تشكل حدود التعبير المسرحي الشرقي، والياباني خاصة، في مقابل ثالوث «الجسد ـ الفعل ـ العشق» الذي يشكل إطار ما نسميه بالمسرح الغربي اليوم.

٢ـ مبدأ التشخيص ومفهوم الوساطة

يعرف التشخيص في الحقل السوسيولوجي بأنه عملية كاملة يقصد منها نقل أفكار وقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع[190]. وبتعبير فني، فإن التشخيص هو عملية نقل وتصوير لما هو لا مرئي، خيالي، عبر وسيط مرئي، واقعي. وهنا تصبح المسألة ليست مجرد تقليد، أو نسخ عن الحياة، بل هي وساطة أقرب إلى السحر، كأننا بصدد النوع المعروف من المحاكاة باسم (المحاكاة السحرية)، أي تلك التي تستهدف غاية ووظيفة معينة في الواقع، والتي نجدها في عالم ما يعرف باسم (السحر التشاكلي) الذي يعتمد على مبدأ المماثلة، أو المشابهة، حيث تتم هنا بصورة رمزية، فيكفي استحضار جزء من الشيء أو الشخص المراد مماثلته ليجري الفعل الرمزي عليه أو ضده مثل عمليات الربط والحجز والتعزيم المعروف في السحر الشعبي.

(*) الكلمة اليابانية تعبر في أصلها اللغوي عن شيء أكثر من مجرد الفروسية، أو القدرة على سياسة الفرس. البوشيدو تعني حرفيا «طرائق الفارس المحارب».. إنها اختصار لمبادئ الفروسية ومتطلباتها. (راجع: [illegible]، طبقة المحاربين (الساموراي)).

وفي هذا العالم الأسطوري غالبا ما يكون المقام الأول هو للرمز والكناية والتلميح وأنواع الاستعارة كافة، بينما تظل المباشرة فقط في المضمون أو في الأغراض المستهدفة بالمحاكاة، فنحن - والحال هكذا - أمام محاكاة متعددة المستويات، فهي أولا محاكاة أفكار بغرض الإيحاء، ثم هي محاكاة عواطف بغرض المشاركة الوجدانية، ثم هي أخيرا - وبصورة جزئية - محاكاة أفعال بقصد التقليد والإقناع، وليس الإيهام الكامل بمعناه السابق، فالممارسة المكشوفة التي تتم بين الفنان وجمهوره تقوم بالأساس على فهم متبادل، عميق، وصراحة كاملة، وحيث يتوسل الفنان الشرقي بالرموز والإشارات الشرطية (المؤسلبة)، فإنه يكون متيقنا تماما أن لدى جمهوره مفاتيح الشفرة. فالخطاب المسرحي هنا لا يكون مرسلا مباشرة إلى أجهزة الوعي المنطقي لدى المتفرج، ولكنه يتعداها إلى ما تحت هذا الوعي، إلى مخزن الرموز والأنماط الثابتة، النائمة تحت عتبة الوعي - بتعبير يونج - وهو ما يؤدي إلى تحقيق التوحد ما بين الطرفين، المؤدي والجمهور.

من ناحية أخرى، فإن هذا المفهوم يقترب وتعريف فرويد لمعنى التوحد، أو التقمص، فهو يقول: «إن التوحد ليس هو ببساطة عملية التقليد أو المحاكاة، لكنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابه، أو التماثل، المستمد من عنصر مشترك يظل باقيا على مستوى اللاشعور»[191]. فالتوحد يرتبط بعمليات لاشعورية، أما التقليد فيرتبط بالشعور، فالرمز الذي يكونه الممثل عمليا هو رمز جماعي، ضارب بجذوره في التاريخ الاجتماعي، والأسطوري للجماعة. إن الحدس المستثار هنا - ضمنيا - لا يتعلق بالممثل في ذاته كشخص، وإنما كحامل للاستعارة أي كنمط سيكولوجي. وهو لا يتبع خيط اللغة أو الحوار المنطقي، إنما يسعى مأخوذا بالقطب الرئيسي في المشاركة المسرحية وهو الإيقاع، إيقاع السرد التشكيلي، ومن هنا تأتي الأهمية القصوى التي نعلقها على الغنائية والرقص كتقنيات أساسية في المسرح الشرقي، تهدف إلى تحقيق حالة التوحد، أو المشاركة الجمعية تلك.

وإذن لنا أن نسأل الآن، من يمثل (الممثل) الذي يتحلق من حوله - ولو مجازا - جمهور مستثار عاطفيا - بالضرورة -؟! هل يمثل نفسه؟ أم الشخصية - الدور؟ أم أنه يلعب دور (الشاهد) البرختي الغامض؟! إنه - في رأينا - ليس واحدا من هؤلاء، بل هو ذلك الوسيط بين ما هو مجرد وما هو

واقعي، وكأنه الكاهن القديم، فلا هو بالعارض، ولا هو بالداعية الواعظ، ولا هو أيضا شخصية ما كاملة الاستدارة يحاول جاهدا الدخول (تحت جلدها)... فالوساطة التي يقوم بها الممثل الشرقي - كمفهوم - نتاج مباشر تلك العقلية المؤمنة بوحدة الوجود، ولو بصورة غير معرفة تعريفا صوفيا فلسفيا. وهي الجسر الذي يوصل ما هو مقطوع بين المرئي - اللامرئي، الأعلى - الأسفل، الآخر - الذات. وكما يشير موريكاي واتانابي [مدير المسرح الياباني المعاصر] فإن صورة الممثل في مسرح النو، والكابوكي أيضا، هي صورة وسطية ما بين الصورتين المحددتين للممثل في المسرح الغربي... وهي صورة شكلية ليست هي الشخصية الممثلة، ولا هي شخصية الممثل الاعتيادية، بل حضور للتكنيك البدني للممثل، الذي لا يعبر عن شيء في تلك اللحظة، ولكنه يجتذب انتباه المتفرج [١٩٢].

من هنا قد يمكن فهم الصلة بين الفعل التمثيلي، وطقوس العبور التي تكون مهمتها عبور الفاصل ما بين العالمين (المرئي - اللامرئي)، وهي الطقوس التي جاءت في بعض صورها متشخصة، أي على هيئة تمثيليات (حتى لو كانت هذه التمثيليات مجرد هجائيات، أو سخريات لاذعة، بذيئة) ومن ناحية أخرى، فإن هذا يعود بنا إلى تلك الفترات التي لاحظنا فيها كيف كان ينظر الناس إلى الممثلين كمخلوقات (مسها) الجن أو الشيطان، أو وسائط لشخوص خفية، لا مرئية لا وجود لها واقعيا. وما يفعله الممثل هنا - بناء على هذا - هو نوع من العمل شبه المقدس، وبتعبير سيكولوجي، فإن الممثل يقوم بممارسة نوع من التنويم الذاتي، أو الانشطار المقصود للوعي كأنه في حالة من حالات (الحلم) استنادا إلى تعريف له. يونغ للحلم باعتباره حالة «فقدان روح» بدائية بشكل مؤقت [١٩٣]، لكن هذا لا يعني أبدا أن ما يقدمه للمشاركين (الجمهور) هو مجرد تهويمات سحرية غامضة، مجانية. فالممثل لا يكون قادرا على هذا الدور الاجتماعي المؤثر إلا بعد مروره بمراحل طويلة من التدريب (التنشئة) لكي يتعلم مجموعة الإشارات والحركات التعبيرية التي تساهم في بناء الدور شكليا، وحتى هذا وحده لا يكفي لصناعة ذلك الممثل، حيث سيبدو - في التحليل النهائي - على شاكلة المصلي المرائي الذي لا يؤدي من الصلاة سوى حركاتها الخارجية دون الدخول في حالة الوجد العميقة اللازمة لأي صلاة حقيقية، ومن هنا فإن أقل ما يجب أن يصل إليه الممثل - مثله مثل الكاهن - هو (الصفاء الروحي)،

وحتى هذه المرتبة الأولية فإنه لا يصلها إلا بعد مروره بمراحل متعددة من التقنية الذاتية، والذوبان في عشق عمله الشخصي، ومن ثم التخلص من شوائب مهنة العرض وأمراضها (حب الظهور، عشق الذات... إلخ).

وكما هو واضح فإن مثل هذا النوع من التمثيل يستلزم تدريبات طويلة وشاقة من أجل الوصول إلى اللحظة المثالية للتعبير، تلك اللحظة التي تتلاشى فيها أي مقاومة للجسد، لحظة التجلي، أو التأمل الباطني المتعالي، المعروفة لدى ممارسي الرياضات الشرقية مثل اليوجا والكونغ فو، أو غيرها من فنون القتال الشرقية(*)، فهذه كلها تدخل في عداد فن اكتشاف اللاموصوف، أو اللامرئي من قوى الإنسان الروحية، أو فن السيطرة على «الحالة»، في مقابل التصور الغربي السابق المتمحور حول مفهوم «الفعل». فتدريبات اليوجا الشاقة، التي تمنح الشخص القدرة على تكثيف طاقته الذهنية والعضلية، والانطلاق في سماء الفعل من حال السكون، أو التأمل العميق، وهي المقابل لمفهوم الاسترخاء في التربية المسرحية الغربية، القائمة على أساس من الواقعية السيكولوجية. وقد فطن بعض رجال المسرح الغربي الحديث، مثل جروتوفسكي وبيتر بروك، إلى فعالية اليوجا كرياضة روحية عند استخدامها ضمن برامج تدريب الممثل، وبالأخص الـ «هاثا يوجا»، وهي أحد فروع اليوجا النفسية المعنية بالسيطرة على الجسم من خلال عملية النقاء الروحي. ومن المعروف أن اليوجا - كنظام لضبط النفس - تعنى بعملية التنفس لدى الإنسان، سواء من الناحية الإكلينيكية الصرف (الشهيق والزفير)، أو من حيث الدلالات الروحية العميقة لمعنى التنفس كمرادف لمعنى الميلاد والموت، وللتواصل مع بقية عناصر الوجود التي تتنفس الهواء ذاته.

٣. مبدأ التعبير السلبي

سلمنا بالوجود المتعين للإنسان من خلال الجسد، وتصورنا هذا الجسد/الممثل كوسيط فاعل ما بين الأنا والآخر، ولكننا لاحظنا أيضا أن مجرد التجسيد قد لا يعني شيئا بالنسبة للممثل ما لم يمتلك حضوره المؤثر، أو طاقته الفاعلة. أما كيف تظهر هذه الطاقة بوساطة الجسد فهذا ما

(*) [illegible]

سنبحثه هنا. وقد أشرنا سابقا إلى أن الإنسان ينتج، بصورة عفوية غالبا وفنية أحيانا، مجموعة من التقنيات الحركية فصلناها ما بين تقنيات يومية، ينتجها الشخص عبر عمليات التنشئة الاجتماعية - وباستخدام المحاكاة أيضا - بشكل ميكانيكي لا يحتمل أي تضمينات عميقة، ويظل هكذا حتى نراه ممثلا - وفق المفهوم الغربي - فتأخذ تقنياته اليومية تلك أبعادا أخرى مميزة دلاليا - سيمولوجيا - هذا بالإضافة، طبعا، إلى التقنيات المجازية، التي قد تكون على غير مثال لها في الواقع اليومي، لكنها كثيرا ما تكون عبارة عن تحويلات للجسد في حدود ما هو معتاد. أي في حدود قدراته الطبيعية، ثم تأتي التقنيات اللااعتيادية على العكس من التصورات الإيجابية الشائعة عن النشاط الجسدي للممثل وتوهج طاقته في المكان(*).

إن هذه الأوضاع اللااعتيادية للتعبير هي ما نضعه نحن - كمجموعة من التصورات السلبية - لا بالمعنى العام لكلمة (سلبية) وإنما بمعناها الفلسفي العميق. «فالأشكال المباشرة للوجود - في الطبيعة والتاريخ - هي أشكال رديئة لأنها لا تتيح للأشياء أن تكون ما يمكن أن تكونه» [١٩٤]. فالحالة السلبية هنا هي، وكما يرى (هيجل)، اللحظة (الجدلية الأصلية) لكل الأشياء المتناهية. فالأشياء لا تبلغ حقيقتها إلا إذا (سُلبت) ظروفها المعينة [١٩٥]. وهذه المجموعة من التصورات تخص فنون الشرق بعامة، والأجناس التعبيرية ذات الطابع السردي، الملحمي، وأيضا - وبشكل بارز - فنون العرائس الشعبية خاصة، بل إنه يمكن أن يدخل ضمن هذه المجموعة الكوميديا عموما، وبخاصة كوميديا التعرية والتهشيم، وأيضا الكوميديا القاتمة (مسرح العبث وأيضا مسرح برخت الملحمي). فما هي إذن الطريقة السلبية في التعبير؟!

تكمن هذه الطريقة في عملية إلغاء الشيء أو الفعل المراد التعبير عنه (بغرض تأكيده)، فالحرية التي ينشدها الجسد - فيما سبق - أو عملية تحرره، تتحول هنا لتصبح عملية أخرى تماما مؤداها وغرضها الرئيسي هو التحرر (من) الجسد سعيا وراء حرية الروح، إن إلغاء الجسد هنا، هو إعلاء لقيمته والسمو به عن أداء ما هو يومي وأيضا ما هو معتاد (مسرحيا) من تقنيات، وتعليمه تقنيات

(*) يقول باربا: إن تقنيات الجسد اليومية [الاعتيادية] تهدف إلى إجراء الاتصال والتواصل، أما تقنيات التفوق [التقليدية أو الفنية] فتهدف إلى الإعلام وتحويل الجسد. بينما تصدر التقنيات اللااعتيادية - وعلى العكس من ذلك - بحسبها تقنيات خاصة تهدف إلى منح المعلومات، فهي تضع الجسد في الشكل المطلوب والمعلومات. وكما يفرق سارجونكا بانيجراهي - هناك مسارتان لوصف سلوك الإنسان: الأولى هي (لوكا دهارمي) وتعني السلوك (دهارمي) الخاص بالإنسان في حياته اليومية (لوكا)، والأخرى هي (ناتيا دهارمي) وتعني سلوكه أثناء الرقص (ناتيا). [باربا: انثروبولوجيا المسرح]

جديدة (لااعتيادية) تناسب دوره الخطير والصعب كوسيط بين ما هو مقدس وما هو دنيوي. وأبرز الأمثلة على هذا النوع من التقنيات هو الأوضاع الهيروغليفية للجسد، تلك التي فتنت لب (آرتو) فهي «حركات إيمائية روحية تؤكد وتحدّد، وتثبت، وتبعد، وتقسم المشاعر، والحالات النفسية، والأفكار الميتافيزيقية»[191].

وهي أوضاع اصطلاحية أيضاً، لكنها ليست يومية، أو معتادة.

ولنر مثلاً أوضاع الجسد الساكن، الثابت، التي تتضح بصورة كاملة في الأدوار الثانوية، المساعدة، وفي لحظات الصمت المسرحي، سنجد أنه لا يمكن أن يجلس أمامنا شخص ما في وضعية معينة، ثابتة دون أن تحمل وضعيته هذه معنى ما، إنه على الأقل يدعوني معه للحركة في الزمن، ما دام هو شخصاً حياً يتنفس، وينبض بإيقاع الحياة، وما دام محتفظاً بحيويته (طاقته) المشعة. على هذا الأساس يمكن القول، إنه تماشياً مع الطابع الرمزي (والزماني) للتعبير الشرقي يظهر لدينا معادل الشرقي للمصطلح المسرحي المعروف ميزانسين أي الفعل داخل المشهد (المكاني) بالفعل أو الحركة، هو اللافعل، أي الحركة في الزمن. مثال تلك الحركات التي تعمل على تحطيم قوانين التوازن المعتادة، كأن يتحول مركز ثقل الجسم ليصبح الفخذين مثلاً، في وضع جلوس، أو مشية غريبة على المشاهد المعتاد على صور الحركة في المسرح الغربي (تماما كما حدث عند عرض مسرحية لفرقة من فرق الكابوكي في أوبرا القاهرة، حيث تحولت الحركات إلى إفيهات تستثير ضحك الجمهور المستغرب، لتصبح بعده نكتة حول كل ما هو غريب، أو شاذ...) أو مثال أداء أصعب الحركات في نطاق محدود جداً وحيز ضيق.

وإلا فما الذي يستثيره فينا ذلك الممثل (المعروف بخادم المسرح في بعض أشكال المسرح الشرقي)، الذي يدخل في هدوء عميق إلى المنصة ليضع شيئاً أو يحمل شيئاً آخر من أدوات العرض، وقد اكتفى بوضعية ألا يكون أحداً على الإطلاق. فهو ليس من يكونه فعلاً - كإنسان - ولا هو حتى شخصية درامية افتراضية؟! ونحن في البداية قد لا ننشغل به إطلاقاً، بل لعل بعضنا لا يلحظ له وجوداً بالمرة! إلا أنه بمجرد أن يواجهنا بوجه صاف خال من الملامح إلا من عينين تنفذان في عمق الصالة، حتى نبدأ في الشعور معه بالحركة، حركة في الزمن، نستشعرها من خلال نبضه وتنفسه هو. وهكذا يضعنا معه على حافة عدم الاستقرار المطلق، بالتعبير الهيكلي.

والحقيقة أننا هنا نجد أنفسنا - أيضا - بإزاء تقنية مخالفة تماما لتلك التي تعودنا عليها وبخاصة في المسرح الهزلي، والتي تعتبر ذروة الضجة هي نقطة البداية المناسبة التي تمهد لظهور البطل/النجم. أما أن يكون ظهور الممثل هنا بمنزلة حضور روح، أو ذكرى لمحارب عظيم، أو ظل لإله، أو قناع له لجأ إليه عند هبوطه إلى العالم الدنيوي، فإن الأمر لابد من أن يحتلف بالفعل. فمن هنا بالضبط تبدأ الحالة السلبية للتعبير، حيث يمكن اعتبارها المدخل أو (الفرشة) لعمل الممثل، على أساس أن عمل الممثل الشرقي لا يبدأ من الصفر، ولكن على العكس من اللحظة التي تكون فيها قواه قد استقرت في العمل بصورة تلقائية، لا واعية تقريبا، أي من عند ما يسمى بالمستوى ما قبل التعبيري[197]. وهو ما عرفناه بوصفه حالة التجلي، وقد وردت في كتاب (تشو آنج تزو) فقرة مشهورة جاء فيها: «إن جزار الملك (لي يانج) كان يروي لسيده كيف ينحر الثور! فيقول إنه في بادئ الأمر لقي صعوبة كبيرة، ولكن بعد سنوات من المران، صار يؤديها أداء، كما لو كان بالغريزة إذ إنه - كما يقول - تتوقف حواسي كما تشاء»[198]. فعلى هذه الصورة يمكن أن نفهم نصيحة (الطاوية) المعروفة بأن «لا تفعل شيئا - Wuwei»، وكما يعلق (كريل) فإنه ليس المقصود ألا تفعل شيئا ليس طبيعيا أو تلقائيا[199].

إنه غياب يؤكد الحضور، وهو ما يتماس - بصورة ما - مع معنى الذهول والهذيان، المرتبطين بالمسرح الجماعي القديم، وليس بمستغرب هنا أن يكون مثال الرجل الغائب عن الوعي، أو المخمور هو المثال النموذجي لشرح معنى التعبير السلبي عند الطاوية، وأيضا عند مايرخولد الذي يقول:

«أستطيع فقط تذوق طعم الممثل بقدر ما يلعب دور المخمور»[200].

فالواضح في كل هذا هو تشابه الحالتين (التجلي) و(السُكر) في حال الانجذاب الضروري لأي شخص يتوخى الانعتاق والتحرر الروحي والجسدي في التعبير[201]، وأيضا ففي كلتا الحالتين يكون على الممثل بذل أقصى ما يمكن من مجهود، من أجل الحصول على أقل عائد ممكن من الحركة، في أضيق حيز مكاني، وهو ما لا يمكن تحقيقه إلا انطلاقا من حالة استرخاء جسدي، وهذا نفسه ما يسعى إلى تحقيقه الممثل الشرقي استنادا إلى مبدأ التعبير السلبي، الذي يحوي - كما هو واضح - قدرا عاليا من المفارقة الظاهرية، بين الدافع والنتيجة

هذه المفارقة تشير علينا بوجوب التأكيد على المقابلة بين (السلبية) و(المجانية) في التعبير، بعد أن تكون قد تجاوزنا بالطبع سوء الفهم الذي قد ينشأ عن المعنى الشائع المتداول لكلمة (سلبية)! والفارق الأساسي يكمن هنا في القصدية الواعية. فالسلبية التعبيرية التي قصدناها هي نشاط واع يهدف إلى تعديل قوانين التوازن الجسدي، والصوتي أيضا (لاحظ أن أنقى درجات الصوت يصل إليها الشخص في حال الاسترخاء الخالص، عند الصحو مباشرة مثلا) أما، التي أشار إليها آرتو، والتي توصف عادة على أنها علامة النشاط الإيجابي الفعال في المسرح التقليدي، بينما هي في الواقع نوع من الفيض، والطرح المجاني (غير المقصود) للإشارات دون وعي أو اهتمام بالمعنى أو الدلالة التي تحملها أي إشارة. بالإضافة إلى أنها تستدعي توترا عضليا عاليا من الممثل، قد يصل إلى حد العصبية الزائدة (النورستانيا).

أما السلبية في التعبير الشرقي فهي تلك الحالة التي تكون فيها طاقة الشخص الكامنة في أقصى حالاتها، بينما قد يتخذ التعبير الخارجي شكلا بطيئا، أقرب إلى السكون، نتيجة الدقة الشديدة المحسوبة، وأيضا نتيجة لعملية الحذف المستمرة التي يقوم بها الممثل، أي عملية حذف كل ما هو زائد، غير دال. وهنا نجد تناقضا ضروريا (حيث يكون التناقض جدليا، أي عملية وحدة وصراع المتناقضات) لا يتم التعبير من دونه، وهو ما يعبر عنه بيتر بروك بزيادة المقاومة عن طريق تقييد البديل، ثم استخدام هذه المقاومة للصراع من أجل تعبير حقيقي [٢٠٢]، وهو ما يمكن إيضاحه بالمثال التالي: خشبة مسرح فارغة تماما إلا من الممثل وهو يؤدي في لحظة معينة، حركة معينة ولتكن هي حركة الصعود إلى أعلى عن طريق تسلق حبل ما متخيل قد يكتفي الممثل بإمساك جزء منه صغير بإحدى يديه، فما الذي يفعله؟ يقف الممثل مكانه، ويبدأ في تثبيت (تأطير) الحركة الأساسية في فعل التسلق وهي حركة اليدين اللتين تقومان بالتناوب بإمساك الحبل وجذبه، بينما يقوم - في الوقت نفسه - بنقل مناطق التركيز (لدى المشاهد) إلى أجزاء أخرى من الجسم (الكتفين أو العمود الفقري مثلا) بحيث تكون هي مجال الحركة الحقيقي فيما تبقى اليدان بوصفهما نقط التوازن. والذي تم هنا هو تجسيد صراع قوتين متعارضتين هما قوة الصعود إلى أعلى وقوة الجاذبية المتمثلة في ثقل الجسم، وذلك عن طريق الإيحاء بحركة

التسلق، وتكثيف طاقة الجسم بأداء حركة لا معتادة أو غير ملحوظة في العادة، وبالطبع، فإن الأمر كان سيختلف كلية لو أن منطق الفعل هنا كان هو منطق التقليد.

وإذا كانت أهمية الممثل الشرقي تعود بالدرجة الأولى إلى كونه انعكاسا لواقع تاريخي (طبيعي - ما قبل تعبيري) وليس مجرد واحد من مئات يشكلون شريحة اجتماعية تمثل نفسها، أي شريحة الممثلين المعروفين في المجتمعات الغربية والأخرى الناقلة عنها، فإن الفارق الأساسي بين هذا الممثل وما يمثله في الواقع هو - بالدرجة الأولى - تعبيره (المؤسلب): أي تلك الطريقة في الحركة والإيماء - بل والنطق أيضا - التي وضعت في شكل، أي تم تصنيفها وتقنينها داخل نظام تعبيري شديد الصرامة. ومن هنا يتبين الفارق بين درجات التعبير السلبي القائم على أساس من حالة التجلي، حيث تصبح الأسلبة هي الفارق ما بين حالة السكير ومجذوب الموالد أو درويش الحلقة وكاهن الشامان، وبين ممثل مسرح النــو أو أوبرا بكين أو مسرح الكتاكالي الهندي.

ومن ناحية أخرى يبدو أن شرطية/أسلبة المسرح الشرقي تأتي في الواقع من رمزيته الفائقة التي تتطلب خلق مجال تعبيري، شديد الصرامة لا مجال فيه لأن يلتبس معنى الرمز، أو يُؤول على غير معناه، بناء على القاعدة السيميولوجية الأساسية في المسرح عموما تلك القائلة: إن أي إيماءة أو صوت أو حركة على المنصة لابد من أن تكون مقصودة. وهذا هو ما نجده في مسرح كابوكي حيث تعتبر الوقفات المسرحية (لحظات الصمت) بمنزلة علامات الوقف (الفواصل) بين حركات الممثل المستمرة. فالممثلون يتوقفون للحظات استراحة في أوضاعهم عندما تتوقف الحركة تماما على المسرح[٢٠٢]. هنا أيضا نلمح تأثير منطق (الإيحاء) المعمول به في المسارح الشرقية كافة، حيث يستخدم التوقيف والمقاطعة، ومن ثم الإغراب كأسلوب لنمذجة الواقع أي سلبه أهم خصائصه: ألا وهي التدفق السيال في الزمن. وذلك بتجزئته أو تقطيعه داخل (كادرات) أو (كودات) منفصلة، متصلة باستمرار. فكلما ظن المتفرج أنه قد اندمج، أو تماهى داخل الفعل المعروض تأتي الوقفة لكي توقظه، وتتحول بمشاعره كاملة إلى لحظة أخرى، أو إلى فعل آخر.

التعبير المؤسلب - أيضا - يؤدي بالضرورة إلى تركيز الانتباه على ممثل الدرجة الأولى. ما دام يؤدي إلى عزله، وتأطير أفعاله بين أقواس متتالية الواحد بعد الآخر. فالوقفة (مثلا) تؤدي من حيث تأثيرها الغرض نفسه

الذي تؤديه الإضاءة المركزة Spot Light، وكما يعرض ك. إيلام، فإن هذا بالتحديد ما حاول (بيتر هاندكه) تحقيقه في مسرحه، حيث كان همه - بشكل أساسي - في كتابة نصوصه شد انتباه الحضور إلى الممثل وتمسرحه أكثر منه إلى المدلول[٢٠٤]. وهو أيضا ما بنى عليه مايرخولد طريقته الآلية - الحيوية (البيو - ميكانيك).

وتجدر هنا إشارة مهمة - قد تكون خارج السياق - إلى أنه إذا كان الإغراب في مسرح الشرق الأقصى هو إغرابا حركيا بالدرجة الأولى، الهدف منه العمل على زيادة أو تكثيف حضور النقيض (الروح) عن طريق مبدأ (المخالفة)، فإنه يمكن ملاحظة أن الإغراب في مسرح الشرق الأدنى والأوسط (الفارسي والعربي) كان دائما لغويا (مثال السجع الوارد في نصوص المقامات، المنامة) - فالصور البلاغية الواضحة، والنحو وفخم الصياغة، والسجع والموازاة تزيد كلها - كما يلاحظ ك. إيلام أيضا - من حضور العلامة اللسانية في المسرح[٢٠٥]. وكأننا هنا بصدد نوع من الأسلبة اللغوية الضرورية (في ظل سيادة أو طغيان صورة الجسد/العورة). على أن هذا لا يمنع من القول بوحدة الهدف النهائي: ألا وهو الإبداع الموازي للطبيعة، وليس التقليد.

٤ - الأنماط التمثيلية... صورة الماضي

كما يقول الارداس نيكول فإن «الميزة التي تمتاز بها جميع مسارح الشرق ليست في تكوين المسرح بقدر ما هي في التقاليد التي تراعى في كل ما يتصل بالتمثيل»[٢٠٦]. ومن ثم فإن المكانة الأكثر بروزا فيه تكون للممثل وفنه بالنسبة إلى بقية عناصر العرض المسرحي، حيث يظهر الممثل في هذا المسرح في دور يشابه دور العراف، أو الكاهن (الشامان) الوسيط ما بين الواقع اليومي والعالم الماورائي الخفي. ومن ناحية أخرى، فإن دور كاهن الشامان هو عنصر أساسي، ثابت من عناصر البنية الدرامية للنصوص المكتوبة ذاتها في مسرح النو - مثلا - وهو ما يضطلع به مباشرة في كل عروض النو ممثل دور واكي، وهو ما يؤكد فرضية أن النصوص المسرحية كانت تنشأ خصيصا من أجل الممثلين، وليس لمجرد الكتابة في ذاتها كنشاط أدبي، والممثل من هذه الناحية يشبه عمود الاستقطاب الذي تتجه منه وإليه العناصر المكونة

للظاهرة المسرحية برمتها. من هذا كله يمكن تصور طبيعة المفاهيم التي تتحكم في قيمة الممثل، وطبيعة عمله وهدفه النهائي. في مثل هذا المسرح القائم على أسس منهجية تخالف - بالضرورة - ما تعارفنا عليه في مدارس التمثيل الغربية.

إن واكي هو في الغالب راهب، ويؤدي سائر الشخصيات المحتملة. ويوضح ر. سيفوت مترجم وثائق زيامي إلى الفرنسية أن واكي يتصرف، أساسا، كوسيط بين شيت (أي الذي يعمل ويتصرف، وهو في الغالب روح ميت) والجمهور. وترجع أهمية الواكي في جانب منها - كما يرى ف. باورز - إلى أنه يعتبر انعكاسا لواقع تاريخي، فهو تعبير أو رمز لطائفة بوذية تعرف باسم جيشو، وكانت متخصصة في الاتصال بأرواح الموتى عن طريق الترتيل والرقص، وكانوا يقومون برواية قصص الشهداء، أي باستحضار أرواحهم للجمهور بوساطة السرد التشخيصي[٣٠٧]. ومن ناحية أخرى فإن الواكي هو النموذج الدال - تقنيا - على الوضعية المزدوجة للممثل الياباني: وضعية الحضور السلبي والقادر على جذب الانتباه في الوقت نفسه! ولأن مسرح النو هو مسرح خيالي، حيث يمكن أن نتصور خشبة المسرح على أنها شاشة سينما - كما يقرر ماساو ياجو تشي - فإن الشخصيات التي تعرض عليها هي امتداد للعقل الباطن لشخصية واكي، التي - إن جاز التعبير - تقوم مقام آلة عرض الأفلام[٣٠٨].

ويزيد على هذا وجود مساعد للواكي يسمى واكي - تسور، يمكن أن يكون أكثر من واحد. علاوة على شخصية رجل المكان، القروي (أو كيوجن) القريبة الشبه إلى قناع البهلول، أو المضحك الفيلسوف، المعروفة في المسرح الغربي (خاصة عند شكسبير) حتى في وظيفتها الدرامية التكنيكية (الترويح الكوميدي) لكونه يقدم الفاصل المرتجل بين الأقسام السردية الطويلة. وهي من ناحية أخرى تشي بالأصل الشعبي للنو، قبل أن يأخذ طابعه الجمالي الصارم بين طبقة النبلاء. ويبقى دور الجوقة (الكورس)، الذي نلاحظ أنه يعد جزءا لا يتجزأ من البنية السردية للمسرح الشرقي، والذي يمثل الصوت الباطني للجمهور، وللشخصيات أيضا، وهو القائم على ضبط العنصر الغنائي في العرض.

٥ ـ مداخلة أخيرة

تعمدنا في أكثر من موضع الإشارة إلى العلاقة الوثيقة ـ والجدلية بالضرورة ـ بين التعبير المسرحي الشرقي والدين. إلا أنه يجب الوقوف هنا عند تلك الملاحظة الذكية التي أبداها بيتربروك بإزاء المسرح الهندي قائلاً: «إن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع ديني وقور، ولا يجب أن نسمح لأنفسنا بأن يزج بنا في مجال التقديس الزائف»[٢٠٩]. ونحن نعلم أن المسرح، في أنحاء العالم كافة، قد خرج من أحضان الدين، وأن هذا ما كان يعطيه طابعه المؤسلب، والجو الشعائري الغامض، الذي لم يكن يسمح لتلك المفارقات بالظهور، في ظل مشاركة جماعية، توحد بين المؤدي، وشخوصه، والجمهور، في وحدة واحدة. ونعلم أيضاً أن الواقعية كانت هي دوماً زهرة صبار الفطام الفاعلة، التي حاولت حل المفارقة الأصلية بين سر وجود الممثل، وما صار إليه فنه! فما حقيقة تلك النزعة الروحية إذن التي كاد بحثنا هذا أن يتخذها مبدأه بل زاده الأساسي؟! وهل يكون ثمة تعارض فيما بين الروحانية كمبدأ والواقعية كأسلوب أو شكل؟! وهنا تعود مرة أخرى إلى الاستنتاج المنطقي الذي توصل إليه (بروك)، حيث يقرر بنفسه أنه: ما قاد خطاه في الهند أكثر من سواه إنما كان التراث الشعبي، «فهنا تعرفنا على التقنيات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء»[٢١٠]. وهكذا فإن كل هذه التصورات الماورائية التي أحطنا بها الفعل التمثيلي: إنما هي إشارات متعمدة إلى الأصل الشعبي لهذا الفن، الذي يبتعد يوماً بعد يوم عن جذوره. ففيما يخص المسرح الشرقي بصفة خاصة (بما في ذلك مسرح الشرق الأدنى والأوسط)، فإن الأمر يتعلق بما هو معروف لدى علماء الفولكلور، والأنثروبولوجي، بالدين (الشعبي)، أي التصور الشعبي للدين. وهو تصور شديد التركيب، تجد فيه خليطاً من التعاليم الرسمية (اللاهوتية) لأكثر من دين، بالإضافة إلى رواسب أسطورية، وبدائية (طوطمية، ووثنية) جنباً إلى جنب مجموعة من الأعراف والتقاليد الاجتماعية. وهكذا، فإن هذه الأشكال المسرحية (وكما يقرر أستاذ هندي في المسرح يعمل في جامعة طوكيو) التي تتناول موضوعات أسطورية، وتستعين بمقتنيات أداء مصنفة بعناية، إنما هي نتاج ثقافات تمزج الأسطوري بالتاريخي، والدين بالدنيا، والقديم بالحديث، وهي قادرة بما لها من بنى منفتحة على اقتباس عناصر اجتماعية جديدة مما يضفي عليها طابع المعاصرة[٢١٢].

وهذا الذي يشير إليه الأستاذ الهلدي قد وجد تصنيفه في مجال الرواية فقط - على ما يبدو - فيما أصبح يعرف بالواقعية السحرية، التي أنتجتها ثقافة ليست بالبعيدة تماما عن مجال بحثنا وهي الثقافة اللاتينية - الأمريكية. وبالمثل يتحدث (ف. باندولفي) عن «الواقعية» في المسرح والأدب اليابانيين موصيا بأن نأخذ هذا المفهوم بمعنى «التجلي»[٢١٢]، أو يعترف أ. نيكول بأنه في «النو» نجد، في غضون الشعر، جوا خاصا تختلط فيه المثالية بالواقعية لدرجة يستحيل التمييز بينهما[٢١٣].

والحقيقة أن هذه المداخلة التي قد تنتمي إلى مجال النقد الأدبي بالدرجة الأولى، هي ضرورية ولازمة لفهم آلية التحويل أو التقطير - بمعنى أدق - المعمول بها من جانب الممثل الشرقي في علاقته بالرموز والإشارات التي يستخدمها بدقة متناهية، فمهما بلغت درجة الأسلبة، أو التغريب فسيظل الواقع دوما هو الإطار المرجعي الوحيد لأي تمثيل بشري، إنما يتوقف الأمر على الطريقة التي يتعامل بها الفنان مع الواقع - مادته الأصلية - ففي كل المسارح يحدث الشيء نفسه تقريبا: تصوير الشخصيات، التعبير عن المشاعر الدفينة وتطوير الحبكة، خلق الجو العام للعرض، ولكن الفارق هو... كيف؟! ولماذا؟! ففي أوبرا بكين يتم كل ذلك بوساطة أشكال رمزية مستقرة ومحددة بدقة، وتتمثل الغاية في إضفاء طابع معين على الواقع، مع الاستعانة بمجموعة متعارف عليها من الأفعال المسرحية شديدة التركيز، التي يقصد بها توليد صور محسوسة ودقيقة في أذهان الجمهور[٢١٤].

8 البحث عن الممثل العربي... هموم وآفاق

«... ثم إن النساء واللاعبات، والرجال [الممثلين] يشبهون العوالم في مصر...
واللاعبون واللاعبات في مدينة باريز أرباب فضل عظيم وفصاحة...
وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار...
ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار، وما يبديه من التوريات في اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت... لتعجبت غاية العجب...!»

رفاعة الطهطاوي

تخليص الإبريز في تلخيص باريز

«... كل شيء بدأ حين حمل الأوروبيون إلى هنا عاداتهم وتصرفاتهم وتصوراتهم عن البيوت التي يجب أن يعيشوا فيها وكيف... وبين العامين ١٨٥٠ و ١٨٦٠ زار العديد من المصريين الدول الأجنبية، وحملوا معهم بعد العودة تصوراتهم الشخصية هذه المرة عن السراويل التي يجب ارتداؤها وعن الحوانيت والشوارع والبيوت وأنواع التسلية التي يجب توافرها في المدينة....»

جيمس أولدريج

١ - مفارقة أولى

كان ميلاد الفن الدرامي - كما رأينا - صورة رائعة لتلك النقلة التاريخية للجماعة الإنسانية من الحياة على المستوى الغريزي المباشر، حيث الأنماط الثابتة، المطلقة، إلى الحياة فيما وراء العادي والمألوف، واللعب المتجاوز حدود التقاليد الشرطية أو (التابو) الجماعي، من حيث هي أفعال مجازية تعرض قدرة الإنسان على التجاوز، الانتهاك، التحدي أو فلنقل (التعري) الداخلي. ومن هنا يقول جان دوفينيو: «إن المؤلف المسرحي يظهر عندما تتساءل الجماعة عن حتمية النتيجة المعروفة من قبل الجميع، فيدخل (إذا) أو (لو) في تسلسل الأقدار المحتومة» [٢١٥].

ويبدو أن هذه الحقيقة نفسها تفسر - أيضا - عملية ظهور الممثل والتمثيل الدرامي كنشاط إبداعي في الحياة البشرية، فهذه - مثلا - هي الفكرة نفسها، أو النظرية التي أقام عليها ستانسلافسكي منهجه في فن التمثيل.

ومن ناحية أخرى فإن بحثنا هذا يواجه واحدا من أهم أعراض الأزمة التي يعيشها البحث العلمي في فن المسرح العربي، فقضية ازدواجية الأنا ـ الآخر في فن الممثل هي ـ من وجهة ما ـ صورة مجازية للمفارقة الأكثر تداولا في الثقافة العربية المعاصرة، منذ بدايات القرن العشرين، مفارقة، أو ازدواجية الأنا (بالمعنى القومي) ـ الآخر (الغربي)!

تلك الإشكالية الثقافية المفروضة علينا منذ أواسط القرن العشرين، أو بالتحديد منذ نجاح حركات التحرر الوطني العربية في الفوز بالاستقلال السياسي دون الاستقلال الفكري، أو الثقافي. فهي ما قد يجعلنا ـ مثلا ـ نتساءل عن جدوى مثل هذا البحث برمته (على الأقل من وجهة نظر النقد الغربي، أو النقد العربي المستغرب بالتالي، الذي قد لا يكون بحاجة إلى شروح، أو تفاسير جديدة، للشروح التي تمتلئ بها المكتبة الأوروبية بأقلام أصحاب هذا الفن أنفسهم ؟!) لكن هذا لا يمنع من البحث والمحاولة على كل حال، إن لم يكن هو الدافع إلى البحث من منطلقات تحاول ـ عبر الممارسة والتنظير ـ التماس مع الخصوصية، الهوية، العربية.

وبكلمة أخرى فالكتابة عن فن التمثيل بالعربية ـ وليس الترجمة كالعادة ـ تظل ضرورة لازمة أيا كانت الصعوبات التي تحيط بها، وخاصة في مثل تلك الأحوال التي يعيش فيها المسرح عندنا، وينمو غريبا، وافدا (بما يحمله من مفاهيم لها مالها من عمق تاريخي واجتماعي متأصل بفعل ظروف مغايرة تماما لطبيعة التربة الجديدة، التي لابد وأنها قد استولدت ذات يوم، بدورها، أشكالها المختلفة للفعل التمثيلي، فعل العرض في ذاته، بصرف النظر عن دراميته من عدمها!)، وإلا فإن ما هو قائم بيننا سيبقى بلا شرعية فلسفية ـ جمالية تعمل على فض الازدواج، أو التناقض، القائم بينه وبين البيئة الحاضنة، الجديدة.

وإذا وافقنا ـ من حيث المبدأ ـ على صحة الفرضية القائلة إن الفن الدرامي السائد عندنا (في المسرح والسينما والتلفزيون) هو ـ في التحليل النهائي ـ ليس منتجا شرقيا ولا غربيا أيضا، بل هو منتج تقليدي بالمعنى الذي يوضحه أ ـ باربا من حيث هو «... نموذج من أصل أوروبي أو غربي، جرى فرضه على الثقافات الأخرى»[٢٢٦]، فإنه من الطبيعي أيضا ألا تكون فنون العرض الدرامية لدينا بعيدة عن الإشكاليات النقدية المتداولة بين المتخصصين بمجالات الدراما في العالم اليوم، وبالأخص إذا كانت مرتبطة ـ واقعيا ـ من حيث النشأة والتطور التقني بالآخر الغربي، ارتباط الصورة بالأصل.

فما هو سائد لدينا في هذا المجال، من مفاهيم ومصطلحات ووسائل تدريب، فهو في الغالب إرث غامض، خليط من عدة مناهج غربية مختلفة، تم نقله على فترات متباعدة عبر ترجمات متناثرة، واجتهادات معدودة لبعض الرواد من تلامذة مدرسة «الكوميدي فرانسيز» مثل جورج أبيض، أو المدرسة الإيطالية مثل يوسف وهبي، وغيرهم، ثم تأتي بعد ذلك قائمة جيل الوسط في سنوات الستينيات، وما جاءوا به من الجهة الأخرى - شرق أوروبا - حتى السنوات العشر الأخيرة، وما ظهر فيها من تجليات الحداثة الفرنسية - مجددا - في المغرب العربي، ومصر بدرجة ما أقل، ومعاودة الاهتمام في سورية بالتراث الضخم لـ ستانسلافسكي - المنهج -، هذا الذي أجحفته الترجمات العربية الأولى حقه سواء بسبب الاجتزاء أو النقل عبر لغات وسيطة.

هذه المفارقة المنطقية الأولى، بين الأصل والصورة المستنسخة، قد تكشف أمامنا الوجه الآخر لأزمة الفنون الدرامية العربية. وهو الوجه الذي يعكس ازدواجية سلبية معمقة هي الناتج المنطقي للتبعية الثقافية، أو لما يسميه علماء الأنثروبولوجي بالتداخل الحضاري، كنقيض التواصل الحضاري، أو المثاقفة، ومن هنا فقد يكون من الجائز أن نطرح - مقدما - السؤال المنهجي الأساس، والقائم كالظل وراء بحث كهذا:

إلى أين يتوجه الممثل العربي اليوم من أجل اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - إمكاناته وتطويرها في ظل الهيمنة الضاغطة لمنطق السوق، من ناحية، والاغتراب النقدي، من ناحية أخرى، وفي ظل مثلث القهر القديم: السلطة - الجسد - القدر من ناحية ثالثة(*)؟ إنه السؤال الذي يكمن وراء التساؤل القديم، والمعاد، عن إمكانية التأسيس أو التأصيل في الفن الدرامي العربي، وهل يكون ذلك بإحداث قطيعة مع الأصول التراثية (الكامنة تحت أعتاب الوعي العربي الذاتي)؟ أم أن القطيعة لابد من أن تكون مع الآخر - الغربي، الناهض أمام الذات، كمرآة خرافية تتحدى غرورنا بصورة المتفوق، الأكثر رقيا والأجمل دائما؟

إن هذه الأسئلة المتتابعة إنما تعبر في مجموعها - كما نحسب - عن القلق الوجودي الإيجابي الفعال، شرط الاستمرار والحياة لأي فن، أو لأي ثقافة ترفض الموت أو الجمود البنائي، وهي - أيضا - الأسئلة التي تفرضها

(*) انظر حول هذه النقطة بالذات دراسة الكاتب: «ثلاث الكوميديا الشعبية»، القاهرة، وزارة الثقافة، مطبوعات ملتقى القاهرة العاشر حول المسرح العربي ١٩٩٤.

الجماهيرية، أو الحميمية، التي تتمتع بها الفنون الدرامية، وقوة تأثيرها على القيم الاجتماعية تدعيما أو تغييرا، نتيجة لما تمتاز به من قدرة فائقة على الإيحاء والإيهام وعلى تحقيق المشاركة الوجدانية. ويبدو أن ما يتمتع به الفن الدرامي من طابع استهلاكي فوري، إلى الحد الذي يجعل منه صناعة تخضع لمنطق السوق من عرض وطلب وما إلى ذلك، قد ساعده على الاستمرار لوقت طويل دون حاجة للمراجعة النقدية المتعمقة. فالشرط الضروري للسوق هو تلبية الاحتياج الجماهيري، وبالتالي فإننا قد لا نجد في الأدب والفنون الأخرى هذا الكم الهائل، المتضاعف بصورة مخيفة، من الممثلين والمخرجين، وأيضا من النقد والنقاد العابرين، الذين يقومون بعملية ترويج، أو تسويق، للمفاهيم السطحية الشائعة حول طبيعة عمل الممثل، أثناء قيامهم بالترويج للأعمال الفنية وأصحابها، عبر الصفحات الفنية والوسائط الإعلامية، وفق مؤشرات السوق وقواعد التسويق التجاري.

ولعلنا لا نجانب الصواب عندما نقول إن أي محاولة لفتح ملف فن الممثل العربي، نظريا وتطبيقيا، قد تبدو للبعض غير ضرورية بالمرة، وخاصة إذا كانت هذه المحاولة ستدعونا لإعادة النظر في ما نستهلك كل يوم من عروض وأفلام ومسلسلات درامية تزخر بألوان وألوان من طرق التمثيل، أكثرها مجهود شخصي أو قفزات اعتباطية، وأقلها قائمة على أساس منهجي علمي محدد. فالحديث عن فن الممثل العربي وقضاياه يبدو ثرثرة غير مرغوب فيها أو سفسطة غير مجدية، على الأقل من جانب أهل الحرفة، فما دام الممثلون يمثلون، و ما دام الجمهور يحييهم ويتقبل كل ما يقدمونه له، وهكذا فإنه من الطبيعي أن يظل هذا الفن ضائعا بين ضباب العمومية والسطحية، وأن تظل التعبيرات المستخدمة لتقييم عمل الممثل هي مجرد كلمات انطباعية عامة مثل: أجاد الممثل فلان، أو برز علان، أو لم يكن موفقا في أدائه لدوره، دون أن يستطيع القائل أن يشرح لنا كيف أو لماذا كانت الإجادة، أو البروز، أو حتى عدم التوفيق؟ ولهذا السبب نفسه ستظل حية بين أوساط الممثلين والمخرجين مفردات الصنعة الشائعة، وهي المفردات التي ساهمت، وتساهم، في تكريس وتثبيت قوالب تمثيلية معينة، تورث من جيل إلى جيل، على ما فيها من نمطية، وتكرار، وسماجة أحيانا.

نقول هذا ـ للأسف ـ في الوقت الذي تعاني فيه خريطة الفن التمثيلي العربي من تباينات شديدة، ففي الوقت الذي تشهد فيه ردة وانحسارا كيفيا، وزخاما كميا، على الساحة المسرحية، والسينمائية، المصرية أطاحا بكل ما قد تم الإعداد له خلال سنوات الستينيات والسبعينيات، بحيث منح حق السيطرة والسيادة إما للمهرجين المضحكين محترفي فن (التقفية)، أو (صناعة الإفيه)، أو للخطباء المفوهين من محترفي الإلقاء، في حين تتلاعب في الظل أعداد متزايدة من الشباب الذين حمل إليهم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي حقوقا مكتسبة، واسعة، في التجريب ولو على غير أسس أصيلة، بينما يظل الباب مغلقا أمام أي محاولة حقيقية، جادة، للتماس مع التجارب العالمية في الشرق أو الغرب، إلا أن هذا لا يعني فراغ الساحة العربية تماما من الممثلين المبدعين، الذين دربوا أنفسهم على العمل بطرق منهجية مع أدوارهم وشخصياتهم، وكذلك من بعض معلمي التمثيل الخارجين عن عباءة (الملقن) التي ترتديها غالبية مسيطرة، وهؤلاء هم من نراهم في تزايد مستمر على الساحة المسرحية التونسية، والسورية بصفة خاصة. ولا يعني هذا أن مثل هؤلاء وأولئك غير موجودين بالفعل في مصر، و لكنهم يعانون بالطبع صعوبة الموقف الذي نعاني، ويعانيه الفن نفسه، ما بين مطرقة تجار الضحك وسندان جهابذة الخطابة.

٢ ـ الممثل: الفاعل أم نائب الفاعل؟!

لعله ليس بجديد القول إننا مازلنا حتى اليوم نستخدم ـ مثلا ـ الكثير من المصطلحات اللاتينية المعربة نتيجة لرواجها واستقرارها بين الجمهور على الصورة التي تم استنساخها بها في البدايات، مثل كلمة دراما التي تبقى ـ بسبب التعريب ـ معزولة عن معناها الباطن، والمرتبط بأصل اشتقاقها عن كلمة إغريقية بمعنى فعل أو عمل، غير أن الأمر يزداد صعوبة مع اشتقاقاتها المتداولة في مجال العرض، وبخاصة فيما نحن بصدده هنا، أي مع كلمة ACT ومشتقاتها: ACTING , ACTOR , ACTRESS (حرفيا: تفعيل، فاعل، فاعلة...) وهو ما تعارفنا على ترجمته في البدايات بكلمة موحية، دالة، هي

تشخيص(*)، قبل أن نستبدلها بكلمة: تمثيل، المستعارة من حقل الدراسات الاجتماعية والنفسية. فخاصية التمثيل PLAY أو لعب الأدوار هي مفهوم متداول على بساط البحث في العلوم المتخصصة في السلوك الإنساني الفردي والاجتماعي كما أشرنا في أكثر من موضع، وكما هو معروف فإن اللغة هي وعاء الفكر، وتلك بدهية. إلا أن هذه البدهية بالذات تمثل - للأسف - إحدى التناقضات الرئيسية في فن الممثل العربي، تلك التناقضات المتعددة والمركبة تعقيدا، التي تحول بيننا وبين تطور هذا الفن إلى مصاف العالمية سواء باقتفاء آثار فن التمثيل الغربي، أو بالبحث في تراثنا القومي الخاص!

والتسمية العربية «ممثل» - تلك التي نستخدمها نظرا لشيوعها ولضمان جودة التوصيل - تبدو وكأنها عنوان خاطئ لرسالة مجهولة المصدر، وهي قد تشير إلى دور اجتماعي يلعبه - مثلا - نواب، أو نائب في البرلمان (ممثل الشعب)، أو قد تشير إلى وظيفة بعينها: وكيل النيابة (ممثل الإدعاء)... ومن ثم فهي قد «تحمل في ذاتها معنى «العرض» أي أنها تسبغ نفسيا طابعها السلبي على «عملية المعايشة» عند الممثل العربي، موحية إليه بعلاقة سطحية، وظاهرية بينه وبين دوره»[٢٢٧].

فهذه الكلمة/المصطلح تحمل في ذاتها التباسا ذهنيا، يؤثر بالضرورة ليس على نظرة الممثل العربي لفنه، بل أيضا على المتفرج في نظرته لهذا الفن، ولما ينتظره من ممثليه. صحيح أن الكلمة أخذت تحمل مع الوقت بعض مضامينها الأصلية، كأن تشير إلى معنى التظاهر، والكذب أحيانا، إلا أنها لا تزال تحمل إرث الميلاد التعسفي، بعيدا عن رحم المعنى الدال، ويبدو أنها قد اشتقت عن أحد مصادر ثلاثة:

(١) المماثلة أو التماثل... بمعنى المشابهة، أو المحاكاة/التقليد... فيكون الممثل هو المحاكي، المقلد (المقلداتي بتعبير توفيق الحكيم)، وهو ما يضعنا على الفور أمام التناقض القديم الذي ينهض ما بين معنى التقليد الحرفي المباشر، ومعاني المحاكاة الأدبية في التراث العربي. وحتى المحاكاة فهي وإن كانت تفتح المجال للنشاط الخيالي (على طريقة: إن كنت رأيت ما ذكرت. فقد رأيت

(*) كان للكثير من رواد حركة التأصيل للمسرح العربي في حقبة الستينيات العديد من المحاولات لضبط المفهوم العربي الشائع للفن التمثيلي ومن بينهم محاولة توفيق الحكيم وغيره مصطلحات مثل المقلداتي والمقامراتية في [illegible] الأديب والأمثلة [illegible] تلك المحاولات إلى التحري لأسباب كثيرة لا يتسع المجال هنا لتقديرها

عجبا ... وإن لم تكن قد رأيته فقد وضعت أدبا ...) إلا أنها تضعنا في ظلال الحكي/السرد التي أحاطت بتاريخ فن الأداء العربي حيث تبرز صورة الحاكي/السارد، بديلا عن صورة الشخص/الفاعل (الحكواتي - شاعر الربابة - راوي السيرة... في مقابل أصحاب المساخر - السماجة - المقلدين - المحبظين - لاعبي العرائس...)، ومن ناحية أخرى فهي تشي بقرابة إلى معنى اللعب، لعب الأدوار، حيث يتضح نوع ما من الارتباط الشرطي بين مفهوم التمثيل وبين التشخيص الكوميدي بصفة خاصة.

(٢) المثل... بمعنى الضارب بالأمثال، الواعظ، وهي صيغة للأداء الخطابي المباشر، الذي قد لا يستلزم معايشة، أو تجسيدا، من أي نوع. فالمهارة الأساسية هنا هي مهارة الإلقاء، بما تتطلبه من قدرة على التلوين الصوتي، والانفعال الخارجي الصرف، وهي تشترط أيضا حضورا شخصيا مؤثرا، وليس حضورا افتراضيا لشخوص خيالية في ظروف متخيلة، أي أنها تنفي عن المؤدي أي شبهة ازدواج. فحضور الشخصية الخيالية، ومن ثم وقوع الازدواج، هنا يبطل مفعول ضرب الأمثلة، ويؤكد حالة الإيهام التمثيلي.

(٣) المثول، أو الإنابة... حيث يصبح الممثل هنا نائبا عن الفاعل الأصلي، أو وكيلا عنه، وهو مفهوم قريب إلى علم الاجتماع منه إلى الدراما. وقد يشير أيضا إلى دور الراوي (نائب الفاعل)، أكثر مما يشير إلى الممثل/الفاعل.

وفي كل الأحوال فإن المحصلة النهائية لما يتشكل من معان مختلفة، بل متناقضة، لكلمة ممثل والمستقرة في اللاشعور الجمعي العربي (لدى الممثل والمتلقي) يظل - غالبا - متمحورا حول واحدة من تلك الصور الثلاث، أو حول صورة مركبة، مختلطة، منها جميعا. صورة الناسخ، المقلد، الخطيب الذي لا يتورع عن القيام بدور الواعظ، أو المصلح الاجتماعي، الذي يقدم لنا الصور والأشكال الخارجية للشخوص، دون أن يناله منها شيء. والنسخ، أو التقليد، بهذا المعنى، يعتمد بالدرجة الأولى على نمطية مفرزة، مكررة، هدفها الأساسي هو الحكاية عن أناس معينين، وليس تصوير أفعالهم، وبالتالي فهي تعمل على رسم صورة الشخصية المسرحية بطريقة أقرب إلى رسوم الملصقات الدعائية الجادة، أو الكاريكاتورية على حد سواء، منها إلى طريقة التجسيد الدرامي.

ومن ناحية أخرى فإنه، وفي حين لم تتعارض الصورة الكاريكاتورية، أو الجروتسكية تحديدا، للتعبير الجسدي مع الذوق العربي (مثلما لم تتعارض

صورة العروسة/الدمية مع ذلك الذوق) فإن التعبير الجسدي الطبيعي، ظل لفترة طويلة متعارضا بشدة مع صورة الجسد في الذهنية العربية، ومع التقنية المعتادة، والمقبولة، لاستخدام هذا الجسد. فالجسد هو بيت الشهوات ـ كما هو في اللاهوت المسيحي أيضا ـ وهو العورة، التي يجب سترها، وكبح جماح حريتها وازدهارها (شرطي وجود المسرح واستمراره).

ومن هنا وكما يقول برادلي: «فإن المسرح لم يظهر في العالم العربي إلا كتقنية جديدة للجسد»[٢١٨]، تماما كما حدث في أوروبا عصر النهضة. وهكذا فقد حمل المسرح الوافد معه تصورات مستحدثة للجسد وتقنياته في حال العرض، وهي وإن كانت تؤكد على حريته وإزدهاره ـ كضرورة شرطية للتعبير الدرامي ـ إلا أنها لم تجد ـ للأسف ـ سوى مرجعية بدائية فقيرة، تمثلت فيما قد ترسخ منذ أجيال، بالنسبة إلى العقل العربي، من سيادة لونين من ألوان العرض الجسدي هما: الرقص الشرقي (بأنواعه: رقص الغوازي، الرقص البلدي، الرقص التركي...)، والنمر التهريجية المرتجلة، في الوقت الذي كان على الفنان المسرحي العربي أن يحل إشكالية التعبير وفقا للمنظور الغربي، مادام لا يقدم إلا نصوصا وشخوصا مقتبسة من المسرح الغربي، في ظل اختلاف التقنيات الجسمية «من سلالة إلى سلالة، ومن بلد إلى آخر، والتي تتكيف وفقا للملابس التي تُلبس، والأرض التي يُمشى عليها، وطريقة الجلوس، والانحناء، والعبادة، والخصائص الجسمية للسكان»[٢١٩].

إن هذا لا يعني أن التمثيل كنمط للأداء الفردي (مثل الغناء والرقص والحكي...) قد غاب عن الحياة الفنية العربية، ولكن يبدو أنه قد وجد بصفته نوعا من المحاكاة النسبية، أقرب إلى معنى التقليد، تعنى بتصوير حياة وأخلاق الناس من الخارج، من خلال أفكارهم وأقوالهم. وهي محاكاة تجعل الشخصيات معروفة بالنسبة للجمهور بمجرد الحديث عنها من ناحية، مثلما تسمح للممثل بعرض أكثر من شخصية في الوقت نفسه دون أن يكون مضطرا لمعاناة مشاعرها جميعا، وهو النوع الأقرب إلى التشخيص الكوميدي منه إلى التجسيد الدرامي. وبالمقارنة مع الحال التي وصل إليها فن التمثيل العربي بعد أكثر من مائة وخمسين عاما على ميلاد أول مسرحية عربية، صممت وفقا للنموذج الأوروبي المستورد، يمكن القول اليوم إن تلك الظروف والملابسات التاريخية المعقدة، التي أحاطت بميلاد المسرح العربي الحديث داخل بيئة لم تكن ممهدة

بشكل كاف لاستقباله، ما تزال تعمل كحواجز عتيدة أمام تطور فن الممثل العربي استنادا إلى المكونات الأصيلة للشخصية العربية، شخصية المتفرج والممثل معا، مع الاستفادة من مناهج البحث الإبداعي في فن الممثل في العالم الغربي.

فالفنان لا يبدع في فراغ اجتماعي، إذ يمثل الفن إحدى مكونات البنية الفوقية للمجتمع، ومن هنا فإن الجزء الأكبر من انشغال فنان المسرح العربي عن قضايا إبداعه الحقيقية يرتبط بالدرجة الأولى بالظرف الموضوعي، الذي يعيشه. فهو قد يجد نفسه مضطرا للدفاع عن وجوده بإزاء الاتهام بالتمرد والعصيان (اللعب في الممنوع) من جانب الرقابة السياسية، أو بالعهر والفساد الأخلاقي في ظل معايير أخلاقية معينة، أو بالمعصية والكفر أمام الرقابة الدينية، وذلك بدلا من الدفاع عن وجوده الفني في عملية صراعه مع مادته الإبداعية، أو مع تغير ميول واتجاهات جمهوره، في ظل ظروف المنافسة الشرسة مع وسائط العرض والتسلية الحديثة. ويشير علينا مثلث الرقابة/السلطة هذا (الدولة - التقاليد - الدين) باتخاذه أرضية لوضع عناصر الصورة، أو الحالة، المشكلة التي يعيشها فن التمثيل العربي، وإن كانت هي مصاعب أيديولوجية قبل أن تكون تقنية، إلا أنها تؤثر بشكل فعال على العاملين في هذا المجال. فهذا المثلث الذي يضم أضلاع الاستبداد الشرقي نفسه الذي ظل عبر العصور حجر عثرة أمام التطلعات الفردية والديمقراطية التي لا غنى عنها لأي فن، وبالذات فن المسرح الدرامي بوصفه «تدريبا شعريا على الحرية»، مهما اتخذت قوى القهر لنفسها من مسميات، وأشكال مثل الحكم المطلق، أو الشمولي، أو الإقطاع، أو الاستعمار، أو العسكرتارية، أو الإرهاب!

٣ - الأنماط والقوالب السائدة... جذورها التاريخية

وهكذا فقد قضى الفن التمثيلي العربي زمنا طويلا تابعا لمجموعة من المفاهيم، وقواعد الأداء الجامدة stereotypes، التي عمل الكثيرون على تكريسها وكأنها محرمات، أو تابوهات محظورة، في حين أنها لا تعدو كونها صورا سطحية، زائفة لقواعد الأداء التمثيلي المعروفة لدى أصحاب فن العرض، من ممثلي مدرسة «الكوميدي فرانسيز»؛ ومن المعروف أن بعض رواد الفن التمثيلي العربي قد تتلمذوا مباشرة، أو غير مباشرة، على أيدي أصحاب تلك

المدرسة. وعلى رأسهم جورج أبيض الذي تعلم على يد الممثل الفرنسي المعروف سيلفان. ولكنه لم يفهم حينئذ التطور المعقد الذي كان المسرح الفرنسي يمر به أثناء فترة دراسته هناك (١٩٠٤ - ١٩١٠). فعلى الرغم من دفاع جورج أبيض عن الدور النبيل، والسامي للمسرح، وجديته البالغة في التعامل مع فن التمثيل، إلا أنه هو من خلق كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة [مدرسة الإلقاء](٢٢٠). فالمشكلة في نقل القوالب هي نزع الكلمات عن سياقها ومضامينها الحقيقية، وتحويلها إلى مجرد مفاتيح صوتية، يمكن تدريب الممثل عليها خلف الطاولة، ودون أي معايشة، فالمهم هنا هو إمكانات الممثل الصوتية، وقدرته على التظاهر، أو التلوين الصوتي لتحقيق وهم الاندماج، وبالتالي كان من الطبيعي أن يوصف أداء أبيض بالسطحية، خاصة عندما حاول تطبيق ما تعلم من قوالب على أدوار أخرى لم يلقنه إياها معلمه سيلفان، سواء نتيجة لطابعه الغنائي في الأداء (وهو عيب من عيوب مدرسة الإلقاء عموما)، أو للطلقه العربية بموسيقى الألفاظ الفرنسية إمعانا في النسخ الأمين، أو لمحاولته الاندماج (أي خلط الأساليب)(٢٢١). ومن هنا كان فشله في أداء الأدوار الكوميدية لما تتطلبه من تلقائية! وليس يخاف طبعا. ما كان للممثل والمخرج يوسف وهبي من تأثير مشابه، وإن كان أداؤه ذا طابع أوبرالي قريب من المدرسة الإيطالية الكلاسيكية، وإن كان قد بدا ممثلا فذا عند أدائه الأدوار الكوميدية، فلعل هذا يرجع إلى أن هذه كانت طبيعته، وموهبته الحقيقية، التي ظل يخفيها لسنوات (ولنتذكر دوره في شخصية شحتوت/المهرج العظيم من إخراج يوسف شاهين)، وأيضا للتأثير الإيطالي المزدوج.

ومن المفاهيم الأكثر شيوعا أيضا لدى الرواد مفهوم الحضور، الذي انحصر لديهم في تصور شكلي، محدود يضع الوسامة ورخامة الصوت وتناسق بنية الجسدية للممثل على رأس قائمة المعايير التي يقاس على أساسها حضور الممثل وقوة تأثيره، وهو تصور نفعي كما هو واضح من الوهلة الأولى، يضع شباك التذاكر نصب عينيه أولا وقبل كل شيء، ومن ناحية أخرى فقد كان من الطبيعي أن تكون تلك المعايير ذاتها مبنية على أسس خاطئة، بل، ومغلوطة أيضا، لا تراعي طبيعة الذوق العربي الخاص، المرتبطة بالضرورة بالطبيعة البيئية، والثقافية لشعوبنا. ومن أمثلة هذا، التصور الذي ساد لفترة طويلة للوسامة، وهو تصور غربي مائة في المائة، حيث تكون السيادة فيه للعيون الزرق والشعر الأصفر

وبياض البشرة! ولو أن الكوميديا العربية قد نجحت منذ بداياتها في الإفلات من براثن تلك التبعية المشوهة، نتيجة لارتباطها التلقائي بالجذور الشعبية الضاحكة من فنون النكتة، والتقفية، وحتى الأراجوز، وخيال الظل بأنماطه المعروفة، وأيضا لارتباطها بالنظرة التقليدية للضحك، التي تحصره في القبح كمادة ومصدر للإضحاك، ومن ثم قدمت أبطالا معدومي الوسامة كعادتها دائما.

وقد كان من الممكن أن ينعطف فن الممثل المصري - ومن ثم العربي - نحو الواقعية، وأن ينهل من خصائص المزاج المحلي، مع ظهور عزيز عيد، رائد الاتجاه الواقعي في الأداء، لولا رغبته المستبدة في أن يقلده الممثلون، وأيضا لولا عودة زكي طليمات بمدرسة الإلقاء مجددا من فرنسا، ثم إنشاؤه معهد التمثيل، ومن ثم استقرار هذه المدرسة باعتبارها النموذج الأمثل للأداء، على الرغم مما يؤدي إليه العمل بهذه الطريقة من قتل الخيال التجسيدي عند الممثل، ويقود هذا بالتالي «إلى أن يهتم الممثل، بالدرجة الأولى، لا بالأفعال، وإنما بكلمات الكاتب المسرحي يخفي وراءها عواطفه النائمة، وخواء عالمه الداخلي»[٢٢٢] ومن ناحية أخرى يجب توضيح أن هذه المشكلة لم تكن تخص الممثل المصري فحسب، بل العربي أيضا. فمن المعروف أن دخول المسرح إلى كثير من البلدان العربية (باستثناء بلاد الشام) قد تم على أيدي هؤلاء الرواد أنفسهم.

ومن المعروف أن الاتجاه نحو الواقعية إنما يعني ارتباطا ما بالتقاليد الديمقراطية، وبالحاجة إلى التعبير العلني الحر (فالمسرح تقليد ديمقراطي في ذاته)، وهذا يعني - بالضرورة - أنه لم يكن من الممكن أن يشهد المسرح العربي في بداياته ازدهارا مماثلا لما كانت تعيشه الحركة المسرحية في العالم الأوروبي في ذلك الوقت، إلى جانب أن الميلاد غير الطبيعي لمسرحنا العربي، باعتباره استجابة لنزعات فردية من جهة، ولما أملته ظروف التبعية للآخر من جهة أخرى، قد حسم منذ البداية بدهية ازدواجية (النص - العرض) لصالح النص الأدبي، فهو الطرف الأكثر رسوخا وتجذرا في التاريخ الثقافي العربي، أي لصالح الأدبية على حساب المسرحانية. والطبيعي هنا أن يعاني المسرح ما يعانيه الأدب من عزلة جماهيرية واقعية، في ظل الازدواجية اللغوية ما بين الفصحى واللهجات العامية، وفي ظل الأمية الهجائية والثقافية الواضحة.

هكذا نستطيع أن نفهم قضية حرية الممثل في تطوير أدواته، وفي التعبير عن قضايا مجتمعه، على صعيد الحركة المسرحية العربية عندما كان

المسرح لا يزال وليدا لم يتجاوز نصف القرن. فثبات القوالب التقليدية واستمرارها، يرتبط بدور السلطة السياسية في حصر الاهتمام بهذا الفن (المشاغب) في دوائر ضيقة، فإما أن يظل متعاليا في فضاء الأهواء العاطفية المغيبة لأي نشاط عقلي، والبعيدة تماما عن المشاكل اليومية المعاشة (مثل تيمات اللقطاء، وأبناء الحرام، والحب المستحيل بين الأغنياء والفقراء ثم انتصاره في النهاية...الخ)، أو أن يهبط إلى حضيض الحسية الغرائزية، أو الهزلية... والمهم هو الا ينطلق التعبير المسرحي من عقال التقاليد البالية إلى حرية الإبداع الديمقراطي، المدني، اللازم لنمو أي واقعية فنية حقيقية، مادامت هذه الواقعية تتضمن نوعا من المعارضة للسلطة، أي سلطة.

٤ - ثنائية الاتباع - الإبداع

هل يشك أحدنا أن صيغة السؤال أو الاستفهام كانت، وما زالت، هي دائما قطرة أول الغيث، ومفتاح الطريق اللانهائي أمام المعرفة الإنسانية؟! لا أظن... فنحن لو حاولنا مثلا البحث عن صيغة أخرى نصنع فيها الجملة السابقة، لما وجدنا سوى الصيغة نفسها، صيغة الاستفهام، وأنه لمثال وحيد، لعله ساذج، على المكانة التي يحتلها هذا الفعل الإنساني الخلاق، فعل السؤال، فهو أعظم مفردات اللغة، وهو الفعل الذي تملك الإنسان بفضل قدرته المتفردة بين الكائنات على التطور أو التغير من حال إلى حال. فمع ظهور أولى علامات الاستفهام، انفتحت أمام العقل البشري طاقة الحوار، وتعرف عقله على آلية الاحتمال، وطرائق البحث عن الجوهر أو العلة، فلا توجد أمام الحيوان مثلا سوى علة واحدة للشيء، وهي علة شرطية قاطعة، تعمل على النمط الطبيعي، أو القالب، أو رد الفعل المباشر. ومع تعدد العلل والأنماط والقوالب، وتداخل احتمالات الإجابة أو ردود الفعل، تطور الخيال البشري، فقد أصبح مجازيا، غير مباشر، أو فلنقل دراميا. فلولا هذا الجدل الفعال بين الضرورة والاحتمال لما ظهر الحوار الدرامي المعتمد تقنية فريدة تميز المسرح، بل والكتابة الحديثة عموما، عما سبق من تقنيات السرد الملحمي القائمة على أساس الصوت الواحد، المفرد، صوت القدر المطلق، المونولوجي.

ولقد رأى بعض الباحثين في المسرح العربي أن عدم ظهور الفن الدرامي بالتراث العربي، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى غياب هذه الإمكانية (الحوار)

بالذات عن سماء الإبداع القولي العربي، الزاخرة بألوان النتاجات الشعرية والنثرية الرائعة، والقائمة كلها على أساس المبدأ المونولوجي، أي على الصوت المنفرد، الناقل (عن وعن... الخ)، ومن ثم على النزعة الذاتية والوصفية، حيث لا مكان تقريبا لتدخل كلمة (لو) في تسلسل الأحداث (فهي تفتح عمل الشيطان)، ومن ثم لا مكان للاحتمالية، التي لا تحقق إلا عبر تقنية وحيدة هي الجدل، أو الديالكتيك!

وبالفعل يمكن ملاحظة سيطرة المبدأ المونولوجي حتى على الفن الدرامي العربي الحديث، ولعل ما في هذا قد يفسر لنا ولع الممثل العربي بأداء المونولوجات الذاتية المطولة، وبخاصة ما كان منها ذا نزعة خطابية، وعظية، مباشرة، وأيضا عجزه عن، ومن ثم هروبه من أداء المونولوج الدرامي الذي يتضمن صراعا داخليا معقدا نوعا ما، بل إن تلك النزعة الفردية لتضفي بظلالها على تقاليد العمل الدرامي ذاته، فتدعم ما هو شائع من مركزية النجم أو النجمة اللذين تكتب من أجلهما النصوص، وترسم من حولهما مخططات الحركة، وتصنع بهما ولهما الدعاية، ليظل الصوت المفرد هو المسيطر حتى في الفن الدرامي الذي فقد عندنا أبرز خصائصه، أي دراميته.

وليس هذا ببعيد - عمليا - عن علاقة الفكر والثقافة العربيين بالنوع الدرامي عموما، وبالتراجيديا - كجنس أدبي - خاصة، منذ أن عرف أرسطو وترجمه الفلاسفة والشراح العرب، ففي حين وجد الكوميدي - كمفهوم، وكمقولة اجتماعية - المناخ ممهدا دائما، يبدو أن أولئك الشراح قد رفضوا - عن علم - فكرة التجسيد الدرامي درءا للشبهات الفكرية التي قد تثيرها التراجيديا، والتي تتصادم بصورة مباشرة مع المفاهيم الإسلامية حول القدر، والمصير الإنساني، ويلخص أحد الباحثين المخاطر التي تعمل على دخول التراجيديا دائرة التحريم فيما يأتي من أمور ثلاثة:

• **أولا**: إنها تصور الإنسان في صورة الفريسة المهيضة لتصاريف الأقدار العمياء، التي لا تفرق بين موقف وآخر، أو عمل وعمل، مؤكدة بالإيحاء على ضياع الإنسان، وعدمه، وعبث خاتمته.

ثانيا: أن تثير التراجيديا مواقف جنسية، وتتخذها المحور الوحيد الذي يدور عليه مصير الإنسان، وكيانه، وظواهر حياته، وكأن شهوات الجسد حين تنحرف وتسف في انحرافها هي شغلان البشرية جمعاء.

ثالثا: أن تثير التراجيديا بتأثيرها الفلسفي، أو شبه الفلسفي، تساؤلات، واستفهامات متناقضة، تكون مدعاة للشكوك في الوجود ومآله، إن لم تكن مدعاة للتجديف في حق الألوهية ذاتها» (٢٢٣).

وعلى الرغم من أنه لا معنى هنا ـ في رأينا ـ للقول بعدم قدرة الفلاسفة العرب على فهم كلام أرسطو حول التراجيديا والكوميديا، ولا للدفع بأنهم ترجموا المصطلحين هذين بكلمتين بعيدتين تماما عن المعنى المقصود وهما المديح والهجاء... فالصحيح ـ لدينا ـ أن العرب رفضوا، أو تجاهلوا، النوع الشعري الدرامي. لكن هذا لا يعني غياب الدراما كنغمة TONE جمالية عن الحياة والآداب العربية «. فالموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل أنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي العام...» (٢٢٤). إلا أن مثل هذه النظرة المسترية للتعبير المسرحي الدرامي قد مثلت دوما حجر عثرة أمام جهود الباحثين عن هوية للمسرح العربي. فالقدر ـ ومن ثم الخلاص ـ الفردي الذي تنهض عليه الدراما، يضع المجتمع المتحفظ أمام مأزق أيديولوجي عسير الحل. وكما يقول (فوم جرونيوم) فإنه، «إذا لم تكن هناك حرية اختيار حقه، وإذا لم يكن لهذا الخيار معنى يتجاوز به "الحالات الخاصة، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقي في الروح نفسها، فإن الإنسان العادي لا يمكنه أن يصبح دراماتيكيا» (٢٢٥).

ومن هنا يكون من الطبيعي أن يوضع الفن التمثيلي في دائرة «البدع» وليس الإبداع، حين يخرج عن المقرر بالاتباع، علاوة على خروجه عن الإجماع، وقد أنفق الكثيرون جهدهم في البحث حول مشروعية التمثيل، وهل هو حلال أم حرام؟ وهكذا تأخذ المفاهيم معاني مختلفة عما هي عليه، إذ قد تصبح محاكاة أفعال الناس لونا من الغيبة، وليس حتى ضربا بالأمثال عظة وعبرة، ويغدو التجسيد تغييرا لخلق الله، وتشبها بالآخر الإفرنجي، فما بالك بالتساؤلات الوجودية حول القدر والمصير؟!

وفي مثل هذا النسق المغلق، المكتفي بنفسه، لا تكون الغلبة إلا للفكر الأحادي، أو (المونولوجي)، كونه صاحب اليد العليا المانعة للتطور بصفة عامة، ولتطور الفن الدرامي بصفة خاصة.

ومن ناحية أخرى، وعلى طريقة إعادة إنتاج السلطة، فقد انفرد المسرحيون العرب لأنفسهم ـ كما رأينا ـ بالطريقة الأكثر فعالية، وانتشارا بين مناهج التعليم

العام لدينا، وهي المعروفة بأسلوب «التلقين»، أو الاتباع، كنقيض لمنهج التجريب، أو الإبداع، المعمول بها لدى أصحاب فكر التعددية «الحواري/الديالوجي»، وهي نتيجة طبيعية للطريقة التي تعلموا بها هم أنفسهم، طريقة النقل، أو النسخ. وهكذا يمكن للمرء، حين يتابع سير عملية بناء الممثل لدينا، أن يلاحظ بوضوح كيف تمارس تلك الطريقة التلقينية دورها بإصرار في خنق الميول الإبداعية والموهبة الطبيعية عند الممثل الناشئ، بدلا من العمل على تطوير تلك الميول، والمواهب بواسطة مناهج التدريب القائمة على إطلاق حرية الخيال المبدع، وإتاحة فرص التعليم والاكتشاف الذاتي، والتي من شأنها تنمية حس الدهشة البكر، ولا غرابة فالأساس لدى كهنة التلقين الكلاسيكي هو التقليد، بمعناه السطحي، إذ ليس في الإمكان أبدع مما كان!

وهكذا يدخل الناشئ إلى المسرح باعتباره مدرسة الفنون، حاملا طموحه الغامض وموهبته العقل، ممتلئا شوقا واندفاعا لتعلم الفن وأصوله على يد أهل الخبرة، فلا يكاد يستقر في مكانه، حتى يرى نفسه ورقة بيضاء ثائهة، يخط عليها عرفاء المهنة كل ما يحفظون من كلمات أو جمل يكون عليه بالتالي حفظها وترديدها كالببغاء لكي ينجح، ويستمر في السوق. وهكذا فإنه سرعان ما ينسى كل ما حفظ فور نجاحه الخاضع بالضرورة لمنطق المصادفة، أي اللامنطق، ولعلنا نتذكر هنا مثال **أحمد زكي** الممثل، الذي قضى سنوات طويلة بعد تخرجه ينتظر ولو فرصة واحدة، ولم يكن له أن يبرز كممثل إلا عندما عمل مع مخرجين جدد (مثال عمله مع خيري بشارة في فيلم «العوامة ٧٠») نفضوا عنه أوهام التقليد، ودفعوه دفعا إلى ساحة اكتشاف الذات عبر تقنيات جديدة، مثل الارتجال، ليتذوق طعم الدهشة فيبدع وتتفجر موهبته دورا بعد الآخر. غير أن الطبع يغلب التطبع، فإذا به يعود في النهاية - وفق حسابات لا فنية - لكي يجعل من فن التقليد امتيازه ومهارته الأولى (في فيلمي ناصر ٥٦، وأيام السادات)!

٥ - ثنائية اللغة - اللهجة

«إن التحفيظ الآلي للنص يقتل عمل الخيال، والممثل الذي يقع في أسر نص لا يفهمه فهما تاما يعجز في النهاية عن الوصول بشعوره الذاتي المسرحي، إلى الانسجام الحقيقي مع الشخصية»[٣٢٦]

تلك بدهية أخرى! فالممثل الناطق يوميا بلهجة محلية خاصة والذي يجد نفسه مضطرا في كل لحظة لممارسة الترجمة الفورية الذهنية، بين كل ما يقرأه وبين معانيه، مثله في ذلك مثل بقية الناس، يصبح وضعه أكثر صعوبة حين يقرر تمثيل مسرحية عالمية، ويجد نفسه ممزقا بين متطلبات المعايشة التي يفرضها عليه منطق الأفعال للشخصية، وبين كلمات النص المكتوبة باللغة العربية الفصحى. فأن تعايش يعني أولا أن تجيب على الافتراض الأساس في هذا الفن، أي السؤال: ماذا يحدث (لو) أنني مكان الشخصية؟! فالإجابة هنا تعني بالضرورة إيجاد الصلة أو الجسر ما بين الممثل ذاته، والشخصية المراد تمثيلها، فيمنحها من نفسه شيئا، أو أشياء، كيف يفكر؟ كيف يغضب أو يفرح؟ وهو يفعل هذا كله بصورة تلقائية كل يوم ولكن بلغة أخرى، هي لهجته المحلية الخاصة. وهاهو الآن يجد نفسه مضطرا لترجمة مشاعره وأفكاره من تلك اللهجة، إلى اللغة الفصحى، ترجمة فورية تستغرق بالتالي وقتا، أو مسافة ما تظل قائمة ما بين الممثل والشخصية بنسب مختلف، من ناحية أخرى فإن آلة النطق التي تعودت على نطق حروف معينة بسهولة، يصعب عليها نطق حروف أخرى، وهاهي أيضا تعمل بصورة مختلفة الآن، هذا، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه الأداء المسرحي هو «نقطة الوصل ما بين اللغة والفعل»[٢٢٧]، كما يقال!

هكذا يقع العقل المسكين في شرك اللغة، وما يزيد الطين بلة هنا ما للغة العربية من أصول وقواعد نحوية، وبلاغية خاصة يجب أن تظل في وعي الذهن، الذي لم يعتد منذ الصغر على تذوقها وفهمها بصورة طبيعية، تلقائية. من هنا تبرز الأهمية القصوى للدور الذي يجب أن تلعبه المدرسة منذ الصغر لتعليم الأبناء لغة القرآن وتعويدهم على تذوقها في سلاسة، مثلما كانت تفعل في الماضي مدارس تحفيظ القرآن. وإلى أن يحدث هذا فلابد من نبذ طرق التلقين والتحفيظ الأعمى، والاتجاه إلى أسلوب الارتجال كطريقة لفتح مغاليق اللغة، ومن ثم الشخصية أمام الممثل. فلا مانع أن يبتدئ الممثل بارتجال دوره بلهجته المحلية بعد قراءته الأولى حتى يقترب من حقيقة الشخصية أقرب مما يمكن، ومن ثم يصبح من السهل فيما بعد إضافة كلمات النص على جسم الدور والتي تكون طيلة فترة البروفات، وهذا هو نفسه المتبع في منهج ستانسلافسكي مثلا. وإلا ستظل عروض مسرحنا الجاد والقائمة على تقديم روائع المسرح العالمي والمسرح الشعري العربي، على ما هي عليه من برود وجفاف يمنعان عنها أنفاس الحياة بين الجمهور الذي يهرب من الوقوع في ملل الفرجة والترجمة معا.

ومن جهة ثانية فإن الممثل العربي غالبا ما يجد نفسه إما أمام تراث مسرحي مترجم، بلغة عسيرة الهضم، أو أمام تراث مسرحي محلي ضعيف؛ إلا من قلة من الكتاب، الذين تجاوزوا حواجز الإبداع المتعددة، ومن ثم يجد نفسه يمعن في البعد عن منطلقاته الروحية،-وكذا عن ذوق جمهوره، وتربيته الفكرية، ونتذكر هنا كيف ما أشرنا إليه حول ما جاءت به نصوص شكسبير من طرائق مبدعة للتمثيل، وكيف أن منهج ستانسلافسكي ما كان له أن يقوى عوده ويشتد دون المادة الدرامية الخصبة التي وفرتها له نصوص كاتب مبدع مثل تشيخوف، وأيضا ما قيل حول برخت كاتبا مسرحيا، إذ لا غنى لأي منهج تمثيلي عن المادة الدرامية الغنية، والملائمة. والغريب أن معظم مدارس تعليم التمثيل تفرض على الطالب أن يسير في تطوره الإبداعي على الخط الأفقي لتاريخ الدراما من اليونان، وحتى المسرح الحديث، وكأن فن الممثل قد ترافق في تطوره مع تطور الأنواع الأدبية. وفي هذا إغفال لأهمية تربية الممثل وفق مناهج تستوعب تكوينه الشخصي، والثقافي. إذ قد يحتاج بداية إلى فترة حضانة يعمل فيها المعلم على تحريره من كافة المعوقات النفسية، والاجتماعية، التي تقف بوجه موهبته الغفل، والتي قد تشوه طريقة استخدامه لصوته وجسمه... ففي ظل مثل هذه الظروف يتوقف الخيال، ويضطرب الجسد، ويصبح الكيان جاهزا للتلقين والحفظ وفق ما يراه المخرج... ويكون من الطبيعي أن يأتي يوم ويلتبس الأمر على هذا الممثل، فلا يكاد يدرك الفارق بين الحقيقة والوهم التمثيلي، فينسحب إلى عالم النسيان، طالبا التوبة عما اقترفه (هو وليس الشخوص المسرحية!). أو يستمر نموذجا مكررا للقوالب المدرسية الجامدة.

٦ ـ البطل ـ النجم.. الصعود والهبوط

من أين يستمد البطل ـ النجم سطوته وتأثيره الواسع على الجمهور؟ ولماذا لا يتمتع بهذه السطوة سوى عدد محدود من الممثلين؟ وكيف يحدث أن تظهر تلك النجومية فجأة، في حين يكون صاحبها قد أفنى عمره كادحا في أداء عدد لا بأس به من الأدوار التي قد تكون بالفعل أكثر أهمية من أدوار البطولة، أو النجومية التي حصل عليها بعد لأي؟ والأمثلة الدالة. والمحيرة أيضا، كثيرة، ولعل أشدها وضوحا ـ على الساحة المسرحية المصرية ـ هو أبطال مسرحية «مدرسة المشاغبين» وعلى رأسهم النجم عادل إمام، الذي قضى سنوات طويلة قبلها يلعب دور مساعد، هو

السيد صديق البطل أو البطلة - دون أي أمل في أن يتحول يوما ليصبح الزعيم الأوحد للمضحكين في المسرح! ولعل مفارقة قدر النجومية الغامض تتضح هنا في المكانة التي وصل إليها أبطال كوميديا الستينيات مثل فؤاد المهندس، وعبد المنعم مدبولي، وهم أنفسهم من كان يلعب أمامهم عادل إمام أدوار السنيد الرائعة! ويبدو أن هذه هي القاعدة والقانون اللذان يحكمان بورصة النجوم، وخاصة نجوم الكوميديا، وقد أشرنا إلى أن السمة الأكثر بروزا للكوميديان، هي قدرته على وضع نفسه في الجوار، أو على خط التماس مع المتفرج.

ففي الضحك يتساوى الجميع، وتذوب الفوارق بين الطبقات والمناصب الاجتماعية المختلفة، أو - كما يقال - الضحك هو فردوس البسطاء، الذي يهبط إليه سكان الطبقات العليا بالسهولة نفسها التي يصعد بها إليه سكان البدروم، فغالبا ما يكون البطل الكوميدي هو نموذج الإنسان الصغير، أو البسيط، وقد كانت تلك هي القاعدة التي دفعت بنجوم أمثال دريد لحام، وعادل إمام إلى الصف الأول بديلا للأساتذة، وبالتحديد عندما وصلوا إلى ذلك المستوى العالي من الشهرة الذي يصبح من الضروري عنده انفصالهم عن جمهورهم من الأغلبية، من بسطاء الحال. وهي نفسها القاعدة التي عادت لتعمل ضده عندما تحول بالفعل إلى زعيم له سطوته ومواقفه السياسية وأيضا حرسه الخاص، وأصبح من الطبيعي أن تبحث الجماهير لنفسها عن شخص يشبهها، واحد منها، وهكذا يرتفع هنيدي وزملاؤه - من كوميديانات السينما المصرية - اليوم ليتسلموا راية المستضعفين.

ومن ناحية أخرى لدينا مثلا نادية الجندي، التي يحرص صناع أفلامها على تقديمها دائما بطلة خارقة للعادة، قادرة على هزيمة الأشرار بضرباتها الموجعة، أو رقصاتها وغنجاتها القاهرة، وفي الوقت نفسه تصر الدعاية الخاصة بها على منحها لقب نجمة الجماهير، وفي المقابل تظهر الدعاية السياسية قدرتها أيضا في هذا المجال، ففي فيلم مثل ناصر ٥٦ يتم الجمع بين كاريزما الزعيم السياسي (جمال عبد الناصر)، وكاريزما البطل - النجم أحمد زكي، تماما كما هي الحال مع الفنان الكويتي (عبد الحسين عبد الرضا) في مسرحية سيف العرب، أو حين تتم الاستعانة بكاريزما الشخصية التاريخية لصناعة كاريزما نجمة نصف مشهورة كما حدث مع الممثلة صابرين في مسلسل أم كلثوم، فهذه هي أقدم

الحيل الدرامية المعروفة في صناعة النجوم عن طريق لعبهم أدوار الأفاضل والعظماء من الناس، حسب أقدم توصية درامية وردت في كتاب أرسطو «فن الشعر»!

والحقيقة أن فنانين أمثال عادل إمام، ودريد لحام، وعبد الحسين عبد الرضا، قد وصلوا عبر مشوارهم الفني وكفاحهم وموهبتهم إلى مصاف النجوم، وأن لهذه المكانة في عالم الفن سفرا وقيمة لا ينتقص منها قول ناقد، أو انطباعات متفرج. وهذا يعني أنهم قد حققوا لأنفسهم أسلوبا معينا واضح المعالم، عليك أن تقبله أو ترفضه كما هو، بصرف النظر عن الأعمال التي يقدمونها، وهي حالة نادرة لا تحدث إلا في الفن الكوميدي بالذات، نتيجة لنمطيته، بداية من شارلي شابلن، وحتى إسماعيل يس، اللذين جعلا من نفسيهما نمطا فنيا خالصا بذاته، تصنع له وباسمه الأفلام والقصص.

ولعلنا نلاحظ سريان مفعول هذه القاعدة في تاريخ الفن التمثيلي العربي منذ القدم مع أنماط مثل الطفيلي والمتحامق والبخيل، وحتى دخول الوسائط الدرامية الحديثة إلى حياتنا، التي امتلأت بالعديد من الأنماط التي تحولت إلى أساطير فنية لا تنسى على أيدي الممثلين الذين تخصصوا وبرعوا في تقديمها، حيث استقر لدينا بشكل واضح تقليد النجومية الغربي، بعد أن كانت الشهرة والصيت في الماضي يمنحان للنمط ذاته بصرف النظر عن المؤدي (ولنتذكر هنا كيف تحول كوميديان مثل محمود شكوكو إلى نمط شعبي، تباع العروسة الممثلة له في الشوارع والموالد، أو بالعكس كيف صعد دراويش المآتم الهزليون[*] ليصبحوا أبطال برنامج إذاعي شهير هو ساعة لقلبك..!).

وقد أتاحت الدراما الكوميدية من خلال بنيتها الحوارية، القائمة على شبكة علاقات متبادلة، وليس على مواقف فردية متناثرة، الفرصة لظهور مجموعة من الثنائيات والمثلثات النمطية، لعل أقدمها وأكثرها شيوعا هو علاقة الضحك والزميل، أو ما يعرف بالنذل والمغفل، وما بينهما من تفاعلات لا تنتهي، ففي سنوات الستينات وحين برز نجم (دريد لحام) في نمط (غوار الطوشة) المستلهم من تقاليد الحياة الشعبية الشامية، لم يكن له أن يتألق إلا بين مجموعة مبدعة من الأنماط الساخرة، والمثيرة للسخرية معا، مثل حسني البرزان، وأبو عنتر،

(*) يمثل هذا التقليد الذي كان موجودا في القاهرة حتى بدايات القرن العشرين امتدادا لتقليد مصري قديم هو ما كان [illegible]

وياسين، وأبو رياح وغيرهم. غير أن الدائرة قد دارت اليوم، ليعود النمط الفردي متسيدا الساحة مقصيا إلى الظل تقاليد الأداء الجماعي القديم.

ولعل الحديث عن صناعة النجوم هو ما يدفع بنا إلى المقاربة بين المفاهيم المتداولة في عالم الاقتصاد والرأسمال، وبين المفاهيم التي صارت شائعة في المجال الفني، إذ يبدو الفنان - النجم هنا، مثله مثل المنتج الفني، في هيئة مقاربة للرأسمالي الذي يستثمر ثروته (وهي هنا الجسد والصوت والشهرة..الخ) في سبيل الربح، وهو الأمر الذي تخطى - في عصرنا هذا - حدود المثال النظري المتوسل بالاستعارة والمبالغة أحيانا، وإلا لماذا يلجأ الفنانون إلى الدخول في عملية الإنتاج، أو في مشروعات إقامة مؤسسات إنتاجية فنية، وغير فنية أحيانا.؟ ولماذا يغالي بعض النجوم في أجورهم، إلى الحد الذي يضاعف بالتالي من قيمة الإنفاق على بقية العناصر الفنية الأخرى؟ وفي الوقت نفسه يصرح الفنانون، في كل مناسبة، يناشدون الدول التدخل في دعم السينما أو المسرح، ومن ثم في تأمين حياتهم؟

هذه الأسئلة وغيرها هي نتائج، وليست مقدمات، طبيعية لغياب مفهوم الفرقة الفنية [وليس الحكومية] الموحدة، أو ندرته، وأيضا غياب المؤسسات الفنية الكبرى عن الساحة العربية، وهي المؤسسات التي تقوم على تشغيل، أو صناعة الفنان، أو النجم. فعندما لا يجد الفنان من يتبنى موهبته، ويحمي حقوقه، ويضمن له مستقبله، يبادر هو شخصيا بالسعي إلى الدخول طرفا في السوق، وبالتالي يكون عليه أن يبدد جزءا غير يسير من جهده في النشاط التجاري، ثم تستهويه عملية المضاربة بموهبته بين الربح والخسارة. فيمضي إلى آخر الشوط، بدلا من تركيز مجموع طاقته في عمله الأساسي، أي في عملية الإبداع الفني. وفي هذا المجال تبدو علاقة الفنان بالدولة ومؤسساتها الرسمية على ما نراه من تعقيد وتشابك، وفي النهاية يجد الفنان نفسه متورطا في حسابات وتوازنات لا تفعل سوى أن تنتقص من حريته الإبداعية، كالطفل لا يستطيع الخروج عن وصاية الأب المتحكم بمصيره وقوته ومن ثم اختياراته، سواء كان هذا الأب هو السوق أو الدولة.

ومن ناحية أخرى يبدو أن غياب الفرق الفنية الموحدة هو السر وراء انفراد بعض النجوم بالسيادة والسيطرة على الساحة الفنية، وأيضا ضياع أعداد متزايدة من صغار الفنانين، فنرى منهم من يتخرج من المعاهد الفنية راضيا

بوظيفة إدارية بعيدة عن مجال موهبته ودراسته، بينما يقنع البعض الآخر بالأدوار الصغيرة في حاشية أي نجم من النجوم الكبار. بل إن هؤلاء الكبار أنفسهم قد تأخر صعودهم كثيرا في انتظار ضربة الحظ التي تدفع به إلى القمة، مثلما حدث مع عادل إمام، أو أحمد زكي وغيرهما... ومن ثم فإن الواحد من أولئك عندما يتمكن من موقع الصدارة، الذي يسمح له بجمع المال الكافي لفرض السيطرة والنفوذ، أو على الأقل لفرض اختياراته الشخصية، يبذل ما في وسعه لمحو صورة الماضي التعيس، ماضي الشقاء والتعب، ولا يجد لديه دافعا للأخذ بيد الصغار القادمين عملا بمبدأ «دعه يجرب مثلي، ويعاني ما عانيت».

ونظام مؤسسة صناعة النجوم ليس ببدعة، أو تقليعة نخترعها اختراعا، ولكنه محصلة تجربة تاريخية مر بها الممثل في العالم الغربي، منتقلا من أيدي النبلاء والأمراء والملوك من رعاة الفنانين، وحتى الوضع الحالي، الذي تشهد فيه قيام مؤسسات ضخمة في هوليوود، وغيرها تعمل كلها على تسلم الفنان من بداية المشوار، وتقديمه للجمهور: وصناعة اسمه، وشهرته، وتأمين متطلباته. ولعل اتجاه السينما المصرية أخيرا لتقديم أفلام بمجموعة من الموهوبين الجدد، بالإضافة إلى ما تقدمه فعلا بعض المحطات الفضائية العربية من أعمال درامية ومسرحية، تعتمد في غالبيتها على وجوه غير معروفة تقريبا، وأيضا تجربة الفنان محمد صبحي في تأسيس مسرح يعتمد على وجوده وسط مجموعة من الشباب حديثي الموهبة.. لعل هذا كله يكون خطوات على طريق كسر احتكار قلة من النجوم لسوق الإنتاج الفني، ومن ثم في صناعة مرحلة جديدة تتغير فيها الوجوه التي اعتادها الجمهور طويلا إلى حد الملل.

٧ ـ الممثل الشعبي/الجوكر... الأنا المحلي ضد الآخر المستغرب

إن هذا الوضع الذي يعيشه الفن التمثيلي العربي هو نفسه ما قد عمل على استنهاض نزعة مناوئة «ضد المسرح»، وهي ما عرف بحركة التأصيل للمسرح العربي، أو البحث عن هوية، والتي انطلقت شرارتها مع دعوة يوسف إدريس لإفساح المجال للصيغة الشعبية ـ الريفية للتمثيل، من خلال نمط المهرج الشعبي الذي عرفه هو باسم (الفرفور)، والذي احتفظ لنفسه بألقاب أخرى متعددة باختلاف الأماكن والأوساط التي ظهر فيها، في مختلف مساحات الوطن العربي

من المحيط إلى الخليج. وبالطبع كان لهذه النزعة مضمونها الثوري الخاص، الذي يرفض الوضع المتعالي للفنان، والدور المثالي المفروض له، داعيا إلى مشاركة فنية فعالة في الحياة الاجتماعية والفكرية، من خلال المساهمة في عملية التنمية الثقافية للمجتمع المتخلف عن ركب التطور الحضاري، على الرغم من أن هذا الدور ظل مرفوضا من قبل السلطة الأبوية التي ترفض بشدة أي مشاركة حقيقة في هذه العملية التي تحتكر لنفسها حق الحديث عنها والتنظير لها عبر الأبواق الإعلامية التابعة لها. وقد تراجعت، بالتالي، حدة تلك النزعة تدريجيا، أمام تشدد السلطات إزاء التجارب المسرحية القليلة التي حاولت الخروج عن المضمار المسموح لها باللعب فيه، وأيضا أمام رعونة الفنانين أنفسهم وقصر نفوسهم عن مواصلة العمل في ظروف صعبة، غالبا ما تحرمهم من التمتع بحياة النجومية التي ترعاها السلطة نفسها(*).

إن هذا النوع المختلف من المسرح «المضاد» لا يزال يجد لنفسه مكانا متميزا في كثير من بلدان العالم الثالث بل وفي أوروبا نفسها (مسرح داريو فو مثلا)، وخاصة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا. وفيه قد لا نجد ممثلين بالمعنى المتعارف عليه (محترفين)، ولكن قد نجد أنفسنا أمام أشخاص نشطين اجتماعيا، موهوبين في أكثر من مجال، أغلبهم من المتطوعين للعمل الاجتماعي والسياسي، يعتمدون في عملهم على الارتجال بصفة أساسية، وعلى جمع المعلومات الخاصة بالقضايا الساخنة التي يشغل بها المجتمع آنيا، ومن ثم التعبير عنها بكل الوسائل المتاحة من تمثيل ورقص وغناء وأقنعة وخلافه، ودون التزام بأدوار معينة فالكل يؤدون جميع الأدوار، والممثل ينتقل من دور إلى آخر بمنتهى السهولة وبواسطة إشارات وأدوات بسيطة، وهي الصيغة التقنية المعروفة بالممثل - الجوكر، وهي ما يقابل الصيغة الشعبية العربية للممثل - الراوي، ولكن بعد إعادة تركيبها فنيا، والالتزام الوحيد هنا هو الارتباط بلغة الناس العاديين المحكية والتعبيرية الموروثة بينهم، والمعروفة بقدرتها على التأثير فيهم وجدانيا، والصالحة كقالب تقدم من خلاله أي أفكار جديدة تحاول تغيير اتجاهات وردود فعل الجماعة تجاه سلوك، أو مشكلة معينة تحيط بها وتؤثر عليها: سواء كانت هي الأمية أو الأمراض المتفشية، أو البطالة، أو حتى المنازعات المحلية، والعرقية وما ينجم عنها من حروب صغيرة.

(*) الجدير بالذكر أن الكاتب واحد من أصحاب إحدى التجارب في هذا المجال وهي تجربة «مسرح السرادق»، التي واجهت المصير [illegible] نفسه نتيجة لتضافر العوامل الموضوعية، الرقابة وظروف الإنتاج، مع الظروف الذاتية للجماعة (التمحور - كالعادة - حول فرد بعينه، مما عجل انفراط عقدها بمجرد [illegible] للدراسة في الخارج).

فهل كان يدري يوسف إدريس، حين كتب مقالاته الثلاث الشهيرة «نحو مسرح مصري»، ومن ثم مسرحيته الأكثر شهرة «الفرافير»، أن حلمه الرومانسي بمسرح عربي لن تقوم له قائمة لأنه ينهض على أساس استلهام واحد من أقدم أشكال التمثيل الشعبي، ومن ثم فإنه يعني في حقيقته إعادة النظر في النتاج التمثيلي العربي برمته، أي النيل من مؤسسة النجم المهيمنة، هذا على الرغم من أن دعوته سوف تسهم نظريا في وضع حجر الأساس لتلك الحركة التي شغلت المسرح العربي كله قرابة ربع قرن بشعارها الرومانسي البراق «البحث عن الهوية»؟! وهل كان يدري أنه كان يمكن له أن يشارك، ـ حينها ـ في التأسيس لظهور علم جديد من علوم الفن هو «أنثروبولوجيا المسرح»، وأن لدعوته هذه أنصارا ومريدين في أكثر من بلد في الوقت نفسه، دون اتفاق مسبق، مثل بيتر بروك في إنجلترا، وجرتوفسكي في بولندا، واوجينو باربا وداريو فو في إيطاليا، واوجستو بوال في البرازيل، وغيرهم من الباحثين عن لغة مسرحية نقية، قادرة على تجاوز حدود اللغات واللهجات المختلفة، لغة يفهمها البشر جميعهم، على اختلاف ألوانهم وميولهم، تدافع عن البسطاء والمقهورين منهم، بالسلاح ذاته الذي توارثوه من أساطير وحكايات وألعاب شعبية؟!

فالسامر الذي عرفه يوسف إدريس في القرية المصرية، ودعا إليه كشكل مسرحي شعبي أصيل، هو نفسه مسرح «الحلقة» في أمريكا اللاتينية، وهو مسرح «البساط» المغربي، وهو مسرح «الحكواتي»، و«الديوان» في المشرق العربي... أما «الفرفور» الذي أفاض في الحديث عن صفاته وخصائصه كإنسان، وكنمط فني في آن، فهو نفسه ذلك الجوكر، الذي يفعل كل شيء وأي شيء ببراعة، وهو التصور الحي لعروسة الأراجوز التي عرفتها الحواضر العربية منذ فترة طويلة. والفرفور كما رآه يوسف إدريس هو مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في الوقت نفسه، ومن هنا فقد كان يسمى في بعض قرى الفيوم «الملك»، ملك البهجة والمرح، وممثل السلطة الشعبية الخفية الخارجة عن أي نظام وضعي، رسمي. فهو بطل شعبي، بمعنى الكلمة، وكما يطلق عليه بالفارسية «بهلوان» (كلمة معناها بطل)، وهو عندما يظهر على خشبة المسرح لا يكون شخصية درامية بالمعنى الغربي للكلمة، بل يكون نائبا جماهيريا

في برلمان السخرية الشعبية المفتوح، على آفاق غير محدودة بحدود القوانين والنظم السلطوية الفوقية، فيكون هو الممثل الحقيقي للضمير الجمعي بحكم دوره كممثل!

وسواء كان يوسف إدريس يدري هذا كله، أو لم يكن، فإنه من المؤكد أنه كان يحلم معنا حلما جماعيا زائفا، هو حلم أي فرفور، أو صعلوك مشاغب، بالمشاركة الجماهيرية، ولو كان مجرد حلم مؤقت ينتهي بنهاية الكتابة. إنه حلم أي مهرج موهوب، فالمشاركة هي الغاية النهائية لكل كوميديا حقيقية، صادقة، وهي الجوهر الحقيقي للفن المسرحي الذي لم نستورد منه سوى الشكل الفارغ البارد، الذي كان قد وصل إليه على يد أصحاب الكوميديا الفرنسية التقليدية «الكوميدي فرانسيز». وإن كان يوسف إدريس قد أوصى في مسرحيته الفرافير بزرع ممثلين في الصالة ليمثلوا دور الجمهور، فإن هذا لا يعني أنه أراد مشاركة زائفة مصنوعة، ولكن لأنه كان يعلم تماما أن المشاركة الحقيقية، والمسرح الحقيقي عموما، يتطلبان مناخا ديمقراطيا حقيقيا لا يحظر التجمعات الجماهيرية، والتظاهرات الشعبية لدواعي الأمن. ولذا، فإن ما دعا إليه، ومن تبعه من أصحاب الدعوة الرومانسية ذاتها، سيظل حلما، حلم اليوتوبيا المسرحية، أو الفردوس الضائع، الذي لا يزال هو مطمح البسطاء والمقهورين في الأرض، بعد أن طردتهم منه عصا الملكية الغليظة.

وفي النهاية فإننا إذا كنا نحسب أنفسنا بعيدين عن تلك التطورات التي تغير من شكل المسرح العالمي، وتقلب مفاهيمه جيلا وراء جيل، تماما كما نظن أنفسنا بعيدين عن تلك الظروف الطاحنة التي تعتصر شعوبا بأكملها في أنحاء العالم المبتلى كونه لا يزال [ثالثا]، فإنه من الضروري ألا يحجب عنا اطمئناننا الناعم هذا حقيقة أن للفن عموما، وللمسرح خصوصا، وظيفة أخرى غير التسلية يجب أن تجد لها مكانا بجوارها، لكنها ليست أبدا وظيفة الوعظ والإرشاد بالمعنى الذي استقر لدينا عبر أجيال الرواد... فالمسرح ليس منصة للخطابة أو التلقين، لكنه ساحة للتفاعل واللقاء الحميم بين تجارب وخبرات حياتية مختلفة.

إن الإيمان بجدية وفاعلية مثل هذه النظرة المفتوحة للمسرح، وللفن التمثيلي، هو ما يمكنه أن يتيح لنا البحث من جديد عن بدائل عملية لمواجهة ما لم نمل تكرار الشكوى منه، أي أزمة المسرح بداية من مشكلة دور العرض القليلة، العاجزة عن استيعاب حجم الإنتاج المسرحي المطروح، وانتهاء بالتقاليد السلبية

العقيمة التي رسخها نظام النجومية العتيد، سواء بين أوساط الفنانين أنفسهم، أو بين الأوساط الأخرى المعنية بالمتابعة والنقد لما يقدم من نشاطات فنية. ويمكن القول إن أزمة المسرح العربي الجوهرية هي تلك العزلة المفروضة عليه، والتي تجعله مهما حاول النهوض عاجزا عن إثبات وجوده الحي، الفعال بين الجمهور، الذي يتفق الجميع على إبقائه في عتمة الصفوف المتراصة، خامدا، عاجزا عن القيام بأي فعل حقيقي، في انتظار الحلول الفوقية لمشاكله، التي يتوهم - بدعم فني مستمر - أنها لن تتحقق إلا على يد البطل - السوبر - النجم.

٨ - الاحتفالية... والعودة إلى الينابيع مرة أخرى

العودة إلى الينابيع... تلك هي الصرخة الجريحة التي أطلقها المسرحيون الغربيون في بدايات القرن الزائل، كنتيجة للثورة العارمة التي اجتاحت الفنان الغربي آنذاك، ضد انعدام المعنى، وضد خواء الوجود البشري؟! واليوم ونحن في مطلع القرن الجديد، ألا يمكن أن تصح من جديد، بالنسبة لنا على الأقل، الدعوة إلى العودة إلى الينابيع الأصلية للفن في خضم هذا الجفاف الشامل الذي يحتوي وجودنا كفنانين في مناخ مضطرب، طارد، معاد لكل ما هو خير وحق وجمال؟!

قد يرى البعض أن الاحتفالية - كتيار فني - قد انحسر أو تراجع، كنتيجة منطقية لغرق أصحابه في محيط المذلكة اللغوية، الاصطلاحية، الأدبية دون أن يرتبط بحثهم النظري بنقلة تقنية ملموسة في مجال العرض المسرحي، أي في مجال الحرفة، التمثيل والإخراج، وهي رؤية صحيحة بدرجة كبيرة، وهي تعكس الواقع المأسوي للمسرح العربي الجاد... واقع انتمائه للأدب أكثر منه لفنون العرض، وأحد مواضع سقوطه، وانحسار الاحتفالية كاتجاه مسرحي عربي، بصورتها التي ظهرت عليها أول مرة في بيان المسرح الاحتفالي الأول (المغرب ١٩٧٧) هو أنها شغلت نفسها، مع كثرة من الباحثين المسرحيين العرب، بالعودة للبحث في التراث الأدبي العربي من أجل التأسيس، أو التأصيل، للمسرح العربي في مواجهة الصيغة الغربية (التي كانت واضحة بجلاء في عروض جماعة المسرح الاحتفالي..!) دون أن يمتد هذا البحث إلى الفضاء التمثيلي العربي الزاخر بأنماطه، وتقاليده المدهشة، والتي أفلح القليلون فقط في وضع اليد عليها (مثال دراسة الباحثة السوفياتية تمارا ألكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي!).

من ناحية أخرى فلا ندري لماذا تغاضت الاحتفالية عن الطبيعة الكرنفالية للاحتفال الشعبي، والذي يجعلنا نراه كوميديا شعبية مركبة، تجمع ما بين المقدس والمدنس، الأعلى والأسفل، الحي والميت، بصورة جروتسكية شديدة الحسية؟ ولماذا اكتفت بهذا الطابع الرومانسي الذي منع عنها خشونة، وملحمية العرض المسرحي الاحتفالي؟ فهل كان هذا لأنها رأت في نفسها أنها «ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هي في الأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود، وللإنسان، والتاريخ، والفن، والأدب، والسياسة، والتاريخ، ...»، كما ورد في بيانها الأول؛ وحتى في حدود التصورات المبدئية التي طرحتها حول عمل الممثل في المسرح الاحتفالي، فإن المسألة تبدو جد غائمة حين تطالب الاحتفالية الممثل بأن يكون هو، وليس الشخصية في ظروفها الافتراضية. فهو مطالب أن يسأل: لو أن الشخصية المسرحية كانت في مثل موقفي ماذا كانت تفعل؟ وليس العكس؟ فيما يبدو كمحاولة لتأكيد الهوية الذاتية عن طريق نفي الآخر تماما: وهو ما يتسق مع الاتجاه العام الذي تبناه المثقف العربي في السنوات التي تلت نجاح حركة التحرر العربية، والشروع في تأسيس المجتمعات العربية المعاصرة بعد سنوات طويلة من الاحتلال، والتي ازدادت حدتها خلال الصراع العربي الإسرائيلي، وبالتحديد بعد هزيمة «الأنا» العربية في يونيو ١٩٦٧!

وبالنسبة لي شخصيا، فمن خلال العمل في الاتجاه نفسه مع جماعة السرادق، لم تكن الفروق كبيرة، فقد تلون بيان الجماعة [٢٢٨] (١٩٨٣) بالصبغة البلاغية، الذاتية، الفلسفية نفسها، ولو أن هذا كان يعكس مفارقة غريبة - كما أراها الآن - بين العمل في عروض مسرحية ذات طابع ثوري، شديد الخشونة، والصياغة النظرية البعيدة تماما عن النتائج الملموسة في الواقع العملي اليوم بين جمهور الفلاحين البسطاء في قرى مصر [*]، وبالرغم من هذا فقد كان لدينا بعض الأطروحات حول منهج، أو أسلوب الأداء الاحتفالي، لا يزال صداها يتردد في بعض الدراسات المنشورة، بل وفي ثنايا هذا الكتاب على سبيل المثال [٢٢٩].

(*) قدمت التجربة العروض المسرحية الآتية: يحدث في قريتنا الآن ١٩٨٤، احتمال الدراويش بمقلار، جمهورية زفتى، تأليف محمد الفيل ١٩٨٥، ثور قادين - محمد الفيل - ١٩٨٦، رقة المحروسة ١٩٨٨. وقد كان لسفري للدراسة في المدرسة الروسية (١٩٨٧ - ١٩٩٤) أثر حاسم في تصحيح تلك المسافة الفاصلة ما بين التنظير والتطبيق، بل أيضا في طريقة النظر إلى مفهوم الاحتفالية ذاته، خاصة بعد دراسة أعمال الناقد الروسي م. باختين. ومن ناحية أخرى كان لاحتكاكي العملي بالممثلين الروس (داخل إطار ستوديو وهو ورشة روسية - فرنسية مشتركة) أثر أكبر في تعميق نظرتي للممثل وطريقة عمله لتقديم مثل هذا النوع من المسرح الاحتفالي - الطقوسي. على الرغم من العمر القصير لهذه الجماعة التي توقفت لأسباب مصرية، فلم تقدم عروضا سوى عرض واحد هو الملاعيب (تأليف: محمد الفيل، إخراج: شريف صبحي) في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة الثانية ١٩٨٩.

فالاحتفال ـ ومن ثم السرادق ـ لا بد من أن يفرض منهجا متميزا في الأداء المسرحي الاحتفالي نتيجة للشرطيات الخاصة التي تحيط بالممثل في سرداق مفتوح، يختلف فيه منظور الرؤية، والعلاقة مع الجمهور عما يحدث داخل مسرح العلبة الإيطالية، وإن كان يتقارب ـ بالضرورة ـ مع الأساليب المعروفة في مسرح الحلقة ـ مثلا. ومن هنا كان من الطبيعي أن تجد صيغة الممثل ـ الجوكر، المعمول بها في مسارح أميركا اللاتينية، التي يقدمها نظريا أ. بوال، موقعا لها في تفكيرنا المسرحي، حيث نجد فيما بيننا وبين ظروف، وأساليب العمل في ذلك المسرح تشابها كبيرا. ونتيجة للطبيعة الكرنفالية الخاصة للاحتفال ـ التي سبقت الإشارة إليها في أكثر من موضع ـ والمرتبطة بأصوله الشعبية الواضحة، يصبح التمثيل، كعملية، ليس مجرد مهنة مغلقة، أو نسق احترافي ضيق، بقدر ما يكون نشاطا تعبيريا ذا طبيعة اجتماعية ـ عملية يمارسه الكل في زمن الاحتفال الشعبي، ومن هنا، فإن الممثل الاحتفالي يسعى دائما لجذب الجمهور تجاه صيغة اللعب الجماعي، أو المشاركة، سواء باستدعاء بعضهم إلى مناطق التمثيل، للدخول في اللعبة، أو لتعديل الأداء، أو حتى لمجرد التعليق. فالتمثيل ـ كما رأينا ـ غريزة إنسانية عامة، يتمثل الإنسان بمقتضاها صورا، ونماذج، حياتية، فيحولها من مجردات، إلى أفعال إبداعية بوساطة الخيال الابتكاري.

والممثل هنا هو مركز الاحتفال، والقطب الذي يتمحور حوله الاهتمام. وبالطبع، فإن وسيلته في التواصل مع الجمهور (الجماعة الشعبية) هي ذاتها الوسائل التي يتوسل بها جميع الممثلين في مختلف المسارح، ولكن، لأنها احتفالية لا تطرح نفسها كطريقة فنية خالصة، وإنما تتبنى دورا تعليميا، تحريضيا (كما هي الحال في المسرح السياسي عموما) من خلال الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الإنسان الصغير (إنسان الطبقات الشعبية الفقيرة)، فإن الممثل هنا لا بد من أن يكون قادرا على البحث في قاموس الحياة اليومية عن التعابير، والجستات، والمفردات الشعبية الصوتية، والحركية من أجل إعادة صياغتها في عقد لغة إشارية خاصة، تكاد تكون مؤسلبة، يُدرب عليها باستمرار، فهذا ما يجعله قادرا على تفعيل ميكانزمات عملية التوحد فيما بينه والجماعة،

وهي العملية التي تعمل على تحويل كتلة الجمهور الساكنة، من مجرد حشد عشوائي، إلى مجموعة فاعلة أثناء العرض وبعده[*].

فالاحتفالية إما أن تكون حركة طليعية ذات توجه اجتماعي متقدم ومنحاز إلى كتلة الجماهير، أو أن تكتفي بذاتها، وبدورها المثالي كنزعة تجريبية شكلية، تدعي الحياد الاجتماعي، فيما تكون ـ في هذه الحالة ـ صورة من صور الاستلاب الثقافي الذي تمارسه الثقافة الرسمية السائدة على الثقافة الشعبية تاريخيا، فتصبح عندها الموتيفات والصور الشعبية، كأنها سلعة تُروج في مجال السياحة الثقافية المعروفة. ومن ناحية أخرى، فإن أي احتفال سوف يصبح بلا قيمة تذكر، ما لم يكن للجمهور دور أساسي فيه، بمعنى المشاركة الفعلية، وليس فقط على مستوى الفرجة السلبية، أو الأخرى المطعمة ببعض حيل المشاركة (مثل زرع بعض الممثلين بين الجمهور)، وإنما بالمساهمة في حركة العرض نفسه (كأن يتدخل الجمهور مثلا لتوقيف العمل عند نقطة معينة للاستفهام، أو ليطلب مشاركته بالفعل، أو لإعادة جزء معين من العرض، وهو ما كان يحدث عمليا).

ومن هنا قد لا تبدو قضية الأسلوب هي القضية الرئيسية بالنسبة إلى الممثل في المسرح الاحتفالي، باعتباره ممثلا يعمل ضمن ظروف مسرحية خشنة، تخضع ـ غالبا ـ لنطق (المصادفة)، والضرورة الآنية، التي تفرضها طبيعة الموضوع المعروض، والجمهور المتلقي... وكما يقول بروك: «فالأسلوب في حاجة إلى الفراغ واليسر، أما أن تعمل في شروط خشنة تماما، فإن الأمر يبدو كثورة، فكل شيء يقع في متناول اليد لابد من تحويله إلى سلاح، أو أداة...»[٢٣٠]. غير أن السلاح الأساس للممثل في هذا المسرح هو تقنية الارتجال، ومن بعده تأتي بقية التقنيات، مثل الحكي، الرقص الشعبي، التعبير الصامت الإيمائي، الغناء الشعبي، تلاوة القرآن، ألعاب العرائس والأقنعة.. ومن المهم أن نشير هنا إلى الأهمية الكبرى التي يوليها أسلوب التدريب في المسرح الاحتفالي لتقنيات العروسة، وأساليبها في الحركة، حيث تحتل مكانا متميزا في الخيال والفكر الشعبي، قد تصل إلى حد تفسير الوجود على هذا الأساس: (فما نحن إلا عرائس تحركها خيوط بيد القدرة الإلهية...).

(*) وقد تمت تجربة هذا التحويل في أكثر من عرض للجماعة. ففي عرض «يحدث في قريتنا الآن» (١٩٨٢)، مثلا، تفاعل جمهور إحدى القرى مع العرض بشكل تفوق على فعل مستقلا من بعض المشاهدة ذاتها إلى الفرجة، ثم التدخل للتعليق والحوار مع الممثلين خلال العرض وبعده حتى تحولت ساحة القرية إلى حلقات نقاش سياسي ساخنة حول مشاكلهم كافة، غير أن الأمر انتهى في اليوم التالي إلى أحداث مؤسفة عندما أخذ الجمهور تفعيل ما شاهده بالأمس، وبالطبع انتهى الأمر إلى إيقاف العرض.

الأنا - القرين

نموذج تطبيقي مختصر لتدريب الممثل في المسرح الاحتفالي

إذا كان المسرح هو ما اتفقنا - مع رولان بارت - على أنه «ازدهار وتفتح الجسد» فإن الخطوة الأولى لتدريب الممثل - أي ممثل - هي اكتشاف قدرته على تحقيق المعادلة المسرحية الأصلية «نحن (أنا - الآخر) - هنا - الآن»، أي تأكيد حضوره كإنسان فاعل، من خلال تجسيد حضور الشخوص التي يمثلها في الزمان والمكان الخياليين، وسيطرة الممثل على كيانه، إنما تتم في البداية من خلال انطلاقة واسعة في الفضاء الزمني والمكاني، وكأنما هو عصفور أطلق لتوه من قفص العادة، والتقليد، ليجرب المدى الواسع للتعبير- ثم أن الـ (نحن) لا تبدأ دائما إلا مع تحقق فعلي للـ (أنا)، فهي في النهاية ليست سوى (أنا) الجماعة المركبة من مجموعة الذوات الفاعلة. وحتى لا يتحول اكتشاف الممثل لنفسه إلى مجرد تداع

«إذا أردت أن تأخذ العالم معك، فسوف تقضي دون أن تعرفه. لتعرف نفسك فقط، فهذا أكبر مائة مرة منك».
فريد الدين العطار

سيكولوجي، أو استعراض مهارات، ونفاق اجتماعي، لابد أن يتم هذا داخل الحدود السحرية التي يرسمها الإيقاع: إيقاع الجسد، وإيقاع الروح معا.

ومن هنا يصبح المجال مفتوحا لتخليص الممثل من العوائق التقليدية للإبداع، علاوة على تلك العوائق، أو قوالب الأداء stereotypes، المكتسبة من خلال الممارسة المسرحية داخل النسق المسرحي التقليدي، ومن ثم بناء لغة تعبيرية خاصة بواسطة مجموعة كبيرة من التدريبات بعضها منتقى من بعض المناهج المشابهة، وأخرى تم وضعها خصيصا لملائمة الطبيعة الخاصة للممثل العربي. والأساس هنا هو البدء من نقطة محددة هي أنه في المدارس التقليدية يسعى الممثل أولا للتعرف إلى العالم المحيط، ولكن لنستمع إلى نصيحة الصوفي فريد الدين العطار: «إذا أردت أن تأخذ العالم معك، فسوف تقضي دون أن تعرفه. لتعرف نفسك فقط، فهذا أكبر مائة مرة منك». ولذا، يجب أن يبدأ الممثل بالتعرف على ذاته، وطاقته الفاعلة أولا - وأيضا محاولة استعادتها كلما سنحت الفرصة - أي أن الهدف الأساسي لإعداد الممثل هو أن تتاح له الفرصة لاكتشاف ذاته، ونفي اغترابه عنها، سواء أكان هاويا مبتدأ أم محترفا ممارسا. فما أكثر ما تضيع منا ذواتنا في زحمة الطلب والسعي خلف الأرزاق!

ولن نسترسل هنا في سرد طبيعة تلك التدريبات، ولكن سنكتفي بعرض نموذج لمجموعة من التدريبات الشخصية، اليومية، التي يجب أن يلتزم بها الممثل في المسرح الاحتفالي للمحافظة على طاقته الحيوية باستمرار... وتعتمد هذه المجموعة من التدريبات تأكيد فكرة الوحدة، وحدة الجماعة كمعادل للوجود، من خلال التواصل الجمعي، وأيضا من خلال لعبة القرين (الأنا - الآخر). وبالطبع فإن هذا يتم من خلال أفعال فيزيائية محددة، يكون لها هدف تقني هو تنشيط العضلات - عبر الاسترخاء وتمارين التنفس/اليوجا.

ومن المهم التأكيد على ملاحظة أن هذه التدريبات تتم داخل حلقة خاصة، ذات تقاليد معينة: مثل الصمت/التأمل - الجدية/الاستغراق - التواضع - التوحد مع الآخر/الانفتاح - الاسترخاء العصبي - الحيوية

الداخلية. كما أنها تتم بمصاحبة نوع من الموسيقى التأملية، والموسيقى التأملية هي طريقة لتتبع أصوات طبيعية مختلفة، فهي موسيقى للاسترخاء، ولتصفية الذهن من الاضطرابات، والضغوط اليومية. أما الحلقة فهي موتيف شعبي بالدرجة الأولى، يعمل كرمز للكلية، ولوحدة الوجود، بل ووحدة الكيان البشري ذاته.

فالحلقة يمكن أن تعمل كوسيط لاشعوري لتجميع طاقات المشاركين حول بؤرة واحدة، هي المُعلم. ولعل من هنا تأتي أهميتها في التراث الديني عموما، ولدى جماعات الصوفية خاصةً. (لاحظ مثلا حلقات الدرس في المساجد). وقد كانت الدائرة (قرص الشمس) عنصرا إلهيا مقدسا لدى قدماء المصريين، فهي الرمز المجسد لقوة الإله. فالحلقة هي شكل احتفالنا، وهي أيضا شكل وحدتنا وتركيزنا. ومن ناحية فإن النظرة الظاهراتية للدائرة ترى فيها مكانا دافئا، حاضنا، كحصن، أو رحم جامع. فأن ترسم دائرة حول شيء يعني الإحاطة به تماما. والدائرة هي الشكل الهندسي الوحيد الذي لا يقاس حجمه، أو محيطه، بطول أبعاده (فلا أبعاد هنا) ولكن بطول القطر الواصل بين نقطتين على خط المركز. وهذا يعني أن أي فرد في أي نقطة في الحلقة هو جزء من كل مندمج، في وحدة مرتبطة بمركز وحيد.

١ ـ الممثل داخل حلقة/دائرة الجماعة... صمت... تأكد من استقرارك فوق الأرض... استشعر ملمسها بقدميك... فكر في علاقتك بها من خلال الجاذبية... (قل لنفسك: هذه الأرض الحنون التي لو تخلت عنا لانفرط عقدنا في الهواء بلا مستقر، ولكنها تتمسك بنا، تشدنا إليها دوما...). حاول أن تطرد عنك الهواجس التي ستهاجمك بالضرورة. (وكما ينصح معلمو اليوجا: أنت هو أنت ولست أفكارك وهواجسك... فالأفكار كالسحب تأتي وتمضي، أما أنت فإنك دائم الوجود كما الأفق الذي تمر به مختلف السحب).

٢ ـ تدريب التطهر: نزع القناع اليومي (اللامرئي) إيمائيا بصورة فردية، وهو قناع كلي يغطي الجسد بكامله، يتكون نتيجة ظروف التعامل اليومي مع الظروف المحيطة (البشرية والطبيعية)، وهو ـ كحالة نفسية ـ يشابه الوظيفة التي للوضوء قبيل الصلاة،

يتخيل فيه الممثل غشاء يحيط بكامل جسده وحواسه، يبدأ في تمزيقه ببطء، محاولا استعادة هدأة نفسه (الأنا وحيدا) عن إيقاع الحياة اليومية خارج قاعة التدريب.

٣ - تدريب الشرفانا: تنفس فرديا.. ثم بتجميع الهواء أسفل الصدر، ثم طرده خارجا. أثناء ذلك اليدان متلاصقتان (كما في صورة صلاة "العذراء مريم") الإبهامان موجهان جهة الحجاب الحاجز مع الشهيق... ثم ترتفع ... مع الزفير.. (رمزيا: إطلاق الروح إلى أعلى).

٤ - تدريب (أنا) الجماعة: التنفس الجماعي المشترك.. يبدأ ممثل في الشهيق رافعا يسراه إلى أعلى (في حركة رمزية لاستمداد الطاقة/ الهواء من نقطة سماوية متخيلة في مركز الحلقة) ثم يحتفظ بالنفس قليلا في صدره (لتمرير الطاقة عبر الشرايين)، قبل أن يبعث به عبر يده اليمنى الممسكة برسغ الذراع اليسرى لزميله في الحلقة، بحيث يتناول الزميل النفس (شهيق) عبر يسراه من الأول، ويكرر الفعل نفسه (شهيق - توقف - زفير) مع زميله التالي، حتى تصل للأول مرة أخرى، فتكتمل دائرة التواصل الخيالية حين يرفع الجميع أيديهم المتشابكة (نحن) في حركة شهيق جماعي، وحتى يسقطوا (بالنصف العلوي للجسم - وضع الركوع) لإخراج الزفير نحو الأرض مصحوبا بصوت (آه). سكون لحظات في الوضع نفسه: الذراعان مرتخيتان تماما، والجسد الراكع في حالة استرخاء تام.. بعد التحقق من انتظام ضربات القلب.

٥ - انحناء تدريجي جهة الأرض استنادا على أطراف الأصابع، ثم الكفين.. مع سحب الأقدام تدريجيا للخلف، (ببطء شديد)، حتى الوصول إلى وضع الرقود التام... استشعر ملمس الأرض.

٦ - تدريب القطة: نهوض بطيء في حركة مماثلة لتمطي القطة عند الاستيقاظ، ثم سقوط سريع نحو الأرض ثانية. يعود الجميع - تباعا - إلى وضع الوقوف بهدوء، وبطء شديدين، مع ملاحظة حركة العمود الفقري.

٨ - تدريب النفس المزدوج (الأنا - القرين): يتخذ كل زوج من الممثلين وضع المواجهة وقوفا، بحيث تنقسم الحلقة الأم إلى حلقتين متداخلتين، ثم يعاد تدريب التنفس السابق نفسه (شهيق - توقف - زفير) ولكن بين كل اثنين على حدة.

٩ ـ تدريب «شيلني وأشيلك»: يتبادل أزواج الممثلين كل منهما حمل الآخر ظهرا بظهر... وأثناء الحمل سكون، واسترخاء تام... (السباحة في مياه هادئة كفرضية خيالية).

١٠ ـ تدريب تدليك الأطراف: تتبادل الدائرتان الداخلية والداخلية تدليك أطراف الزميل المواجه (الذراعين ـ الرقبة ـ الوجه)... (نحت ملامح/ماكياج شخصية ما، كفرضية خيالية).

١١ ـ تدريب النظرة الأخيرة: يتبادل ممثلو الدائرتين الرقاد على الظهر في حال استرخاء تام، بينما يجلس الزميل (القرين) عند قدمي النائم (الأنا)... لحظة تركيز... ثم يمسك الزميل قدمي زميله، الذي يحاول النهوض بنصفه الأعلى فاردا ذراعيه نحو ركبتيه (شهيق)... وعندما يصل إلى أقصى نقطة (دون ألم) يعود بفعل نفخة هواء (زفير) الزميل... (فرضية الميلاد/البعث والموت خياليا).

١٢ ـ تدريب العهد: (مستوحى من إحدى الطرق الصوفية) الممثلان في وضع جلسة الصلاة... الأول (الأنا) يجلس مغمض العينين، كفاه فوق ركبتي مفتوحتان إلى أعلى ... يبدأ في تلاوة صوت معين (نغمة دو ـ أول نغمة في السلم الموسيقي) قرار... يستجيب له الزميل (القرين) الجالس أمامه (مغمض العينين أيضا) فيضع كفيه معكوسين فوق كفي الأول، ويطلق صوت الجواب (لا)... وهكذا يمكن أن يتحول الصوت الموسيقي ليصبح مقطعا شعريا مثلا.

١٣ ـ عودة إلى الحلقة الرئيسية مع القفز المفاجئ والصراخ، وبعثرة الأعضاء في جميع الاتجاهات... ثم هدوء... صمت.

١٤ ـ تدريب العرائس: الممثل يقف خلف زميله (الكل في دائرتين)... يتبادل أزواج الممثلين أدوار العروسة/الماريونيت، ولاعب العروسة، مع تغيير مناطق التحكم في العروسة (خلف الرقبة.. الذراعين بالتبادل... الخصر...). على ممثل العروسة الاسترخاء التام، والثقة في الزميل الذي يكون عليه بالتالي الحفاظ على زميله من أي ألم يسببه الإمساك به.

١٥- تمرين مشي داخل الحلقة (في أوضاع عمرية مختلفة مع موسيقى شعبية خفيفة) تتحرك المجموعة ببطء في دائرة... (يجب الحفاظ على تقاسيمها)... النظر إلى الأمام، الجسد ممدود دون توتر... تمتد الأيادي جنبا ويسارا على التوالي في حركة تشبه قطف العنب وجمعه في سلة وهمية... تتصاعد وتيرة المشي تدريجيا، مع تغيير أوضاع حركات الجسد... ثم تعود الحركة إلى السرعة التدريجي... حتى التوقف... صمت.

ببليوجرافيا

أولا : قواميس ومعاجم

- قاموس المسرح، باتريس بافي، باللغة الروسية، موسكو، دار التقدم، ١٩٩١
- الموسوعة المسرحية، موسكو، دار الموسوعات، ١٩٦٤ (باللغة الروسية).
- موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.
- معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، د.ابراهيم حمادة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- معجم علم النفس المعاصر، أ. ف. بتروفسكي و م. ج. ياروشفسكي، ترجمة: حمدي عبد الجواد وعبد السلام رضوان، القاهرة، دار العالم الجديد، ١٩٩٦.
- موسوعة علوم النفس، د. كمال دسوقي، مجلد ١، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨.
- معجم مصطلحات التحليل النفسي، جاك لابلانش وبونتاليس، ترجمة: د.مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٥.
- قاموس علم الاجتماع، تحرير د.عاطف غيث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- المعجم الفلسفي، د. مراد وهبه، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩، الطبعة الثالثة.

CD: Microsoft& Encarta &Encyclopedia 2000

ثانيا: مراجع باللغة الروسية

- اكرمان، أحاديث مع جوته، موسكو، ١٩٨١.
- الكسندر جلادكوف، مايرخولد، موسكو، منشورات اتحاد المسرحيين، ١٩٩٠
- انجلس، ف. أصل العائلة والملكية والدولة، موسكو، منشورات دار التقدم، ١٩٨٣.
- باختين، ميخائيل: فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في أوروبا العصور الوسطى والرينسانس، موسكو، دار الآداب الفنية، ١٩٦٥.

- باختين، ميخائيل: قضايا الأدب وعلم الجمال، الرواية الأوروبية، موسكو، دار الآداب الفنية، ١٩٧٥.
- بروب، فلاديمير: قضايا الضحك والكوميديا، موسكو، دار النشر (إسكوستفا)، ١٩٧٦.
- بروب، فلاديمير: الجذور التاريخية للحكايات الخرافية، ليننجراد، منشورات جامعة ليننجراد، ١٩٨٦.
- ترستيتشوف: مرآة المسرح، موسكو، دار الفن، [illegible] ط٢.
- جوجول: الكرنفال الروماني، الأعمال الكاملة، موسكو، [illegible].
- دستويفسكي: الأعمال الكاملة (٨ أجزاء)، موسكو، دار الفن، [illegible].
- كوريف: حول المدرسة الاحترافية لفناني العرائس، منشورات ليننجراد، ليننجراد، ١٩٨٧.
- مولدوفسوفا: الكوميديا ديللارتي، سان بيتربرج، إصدارات أكاديمية سان بيتربرج للمسرح والموسيقى والسينما، ليجتميك سابقا، ١٩٩٠.

ثالثا: مراجع أجنبية مترجمة

- آرثر، أنيوثان: المسرح وقرينه، ترجمة: د. سامية أسعد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: د. شكري عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
- أصلان، أوديت: فن المسرح، ترجمة: د. سامية أسعد، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول.
- إلياد، مارسيا: أسطورة العود الأبدي، ترجمة: نهاد خياطة، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٧.
- أوين، فردريك: برتولت برخت، (حياته، أعماله، فنه) ترجمة: إبراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨١.
- ايفانز، جيمس روث: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
- ايلام، كير: سيميولوجيا المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
- باربا، أوجينيو... وآخرون: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجية الممثل، ترجمة: د. سهير الجمل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٩.

- باربا، ـــــ مسيرة المعاكس (انثروبولوجيا المسرح)، ترجمة: د. قاسم البياتي، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٤.
- بارت، رولان: المسرح الإغريقي، مقالات في المسرح، ترجمة: سهى بشور، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٧٧.
- باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢.
- باشلار: جمالية المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٤.
- بانتوشي: تاريخ المسرح، ترجمة: الأب إلياس زحلاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، خمسة أجزاء.
- باورز، فابيون: المسرح الياباني، ترجمة: سعد زغلول نصار، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٠.
- برجسون، أندريه: الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبدالله عبد الدايم، دمشق، دار اليقظة، ١٩٦٣.
- برجسون، أندريه: الطاقة الروحية، ترجمة: علي مقلد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١.
- برخت، برتولت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٣.
- بروك، بيتر: المساحة الفارغة، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٦.
- بروك، بيتر: النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤، اكتوبر ١٩٨١.
- بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ط٢.
- بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: محمد عزيز رفعت، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.
- بنجامين، فالتر: برخت، ترجمة: أميرة الزين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤.
- بن عزيزة، محمد: الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، ابريل، ١٩٧١.

- [illegible]: وحدة المسرح والمنهج أو [illegible] ترجمة: [illegible] القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

- تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج١، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة.

- [illegible]: الوعي والفن، ترجمة: د. [illegible]، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، [illegible] فبراير ١٩٩١.

- جادامر، هانز: تجلي الجميل، ترجمة: د. سعيد توفيق، القاهرة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

- جارودي، روجيه: حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، بيروت، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٦.

- د. تماتر، بيير لوي: الكوميديا الإيطالية، ترجمة: ممدوح عدوان و[illegible]، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧.

- دوفينيو، جان: سوسيولوجية المسرح، ترجمة: حافظ الجمالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦، جزءان.

- دولوز، دولوز: نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

- ديدرو، دنيس: المستغرب في فن الممثل، ترجمة: ثروت [illegible]، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨.

- ديوز، أدوين: فن التمثيل... الآفاق والأعماق، ترجمة: د. سامي صلاح، القاهرة، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٩، جزءان.

- روشكا، أ: الإبداع العام والخاص، ترجمة: د. غسان عبد الحي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٤، ديسمبر ١٩٨٩.

- سايمنتن، دين كيث: العبقرية والإبداع والقيادة، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٦، ١٩٩٣.

- ستانسلافسكي: إعداد الدور المسرحي، ترجمة: د. شريف شاكر، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٣، ص٣٨٣.

- ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة: د. شريف شاكر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧.

- ستور، أنطوني: فن العلاج النفسي، ترجمة: لطفي فطيم، القاهرة، دار وليد، ١٩٩١.

- شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ط٢.

- [illegible] (مسرحية) ترجمة [illegible] جبرا، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العدد [illegible].

- [illegible]: فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [illegible].

- [illegible] ثلاث مقالات حول نظرية الجنس، ترجمة محمود سامي، القاهرة، [illegible].

- [illegible] ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨.

- كاسيرر، إرنست: الدولة والأسطورة، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

- كاوفمان، والتر: التراجيديا والفلسفة، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

- كريل، هـ: الفكر الصيني من كونفوشيوس الى ماوتسي تونج، ترجمة: عبد الحميد سليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٧١.

- كوت، يان: شكسبير معاصرنا، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

- كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة: د. شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٦.

- لاوتسه: الطاو، ترجمة: هادي العلوي، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥.

- لوبرتون، ديفيد: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

- لوفافر: في علم الجمال، ترجمة: محمد عيتاني، بيروت، دار الحداثة.

- ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٥٨، اكتوبر ١٩٨٢.

- ماركيوز، هربرت: العقل والثورة، ترجمة: د. فؤاد زكريا، القاهرة، مكتبة مصر.

- مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: أمير كوريه، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.

- مجموعة من المؤلفين: الأوجه العديدة للرقص، ترجمة عنايت عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.

- مجموعة من العلماء السوفييت: أسس علم الجمال، ترجمة: د. فؤاد مرعي، بيروت - دمشق، دار الفارابي - دار الجماهير، ١٩٧٨.

- ... السريعة: الإنسان المعاصر والأدب، ترجمة محمد ...، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦.
- نيتشه، فريدريك: أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية و محمد الناجي، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، ١٩٩٦.
- ـــــــ: أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٣.
- ... الأربعون المسرحية العالمية ج٤، ترجمة د. شوقي السكري، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- هيرودوت يتحدث عن مصر، ترجمة د. محمد صقر خفاجي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- ولسن، كولن: اللا منتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٧٩.
- يونج، كارل ومجموعة من العلماء الآخرين: الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي، بغداد، ١٩٨٣.

رابعا: مراجع باللغة العربية

- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.
- د. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة غريب.
- سعاد حرب: الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت.
- د. شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٥٩.
- د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٣.
- د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧١.
- فواز الساجر: ستانسلافسكي والمسرح العربي، رسالة دكتوراه، ترجمة عن الروسية: د. فؤاد مرعي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤.
- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٤.
- د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٠، ط٣.
- د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤، ط٥.

ـ محمود فوزي، الفن والإنسان، واقعية الكتب، القاهرة، ١٩٨١

ـ محمد رجب، فلسفة المرأة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤

خامسا: دوريات ومجلات

ـ مجلة البيان، الكويت.

ـ مجلة الحياة المسرحية، دمشق.

ـ مجلة رسالة اليونسكو.

ـ مجلة فصول، القاهرة.

ـ مجلة المسرح، القاهرة.

ـ عالم الفكر، الكويت.

٣٢ ـ [illegible] ص [illegible]

٣٣ ـ [illegible] مرجع سابق [illegible]

٣٤ ـ انظر [illegible] المعرفة، ١٩٥٩.

٣٥ ـ جان [illegible] سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق، منشورات [illegible] ص [illegible]

٣٦ ـ [illegible] مرجع سابق.

٣٧ ـ انظر [illegible] والأسطورة، ترجمة د. أحمد [illegible] محمود، القاهرة، [illegible] المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٣٨ ـ [illegible] القاهرة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة [illegible] ص [illegible]

٣٩ ـ أوجست بوال: التراجيديا [illegible] ترجمة د. محمد المديوني، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢٨ ـ ٢٩، [illegible]

٤٠ ـ أفلاطون: المقطع منقول عن الترجمة العربية لكتاب والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

٤١ ـ نقلا عن كاوفمان، المرجع السابق.

٤٢ ـ جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح، مرجع سابق.

٤٣ ـ جوزيت فيرال: المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية، ترجمة صالح راشد، القاهرة، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

٤٤ ـ بيتر بروك: المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، القاهرة، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٦.

٤٥ ـ أ. بوال: السابق نفسه.

٤٦ ـ المعجم الفلسفي، د. مراد وهبة، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩، الطبعة الثالثة.

٤٧ ـ معجم علم النفس المعاصر، مرجع سابق.

٤٨ ـ المعجم الفلسفي، مرجع سابق.

٤٩ ـ معجم علم النفس المعاصر، مادة فعل ص٧.

٥٠ ـ انظر معجم علم النفس المعاصر.

٥١ ـ محمود صبري: الفن والإنسان، واقعية الكم، القاهرة، ١٩٨٠.

٥٢ ـ هـ. لوفافر: في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، بيروت، دار الحداثة، ص ٢٦.

٥٣ ـ الموسوعة المسرحية، موسكو.

٥٤ ـ إ. فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٨.

٥٦ - الموسوعة المسرحية - مؤسسة [illegible]

٥٧ - انظر د. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك. القاهرة، مكتبة غريب.

٥٨ - [illegible]: أصل العائلة والملكية والدولة، موسكو، منشورات دار التقدم، ١٩٨٣.

٥٩ - [illegible]: [illegible] موسكو، دار التقدم (موسكو) ١٩٧٦.

٦٠ - بنتلي: الحياة في الدراما، نفسه.

٦١ - برجسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دمشق، دار اليقظة، ١٩٦٣، ص١١٩.

٦٢ - الاردايس نيكول: المسرحية العالمية ج٢، ترجمة د. شوقي السكري، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

٦٣ - برجسون: الضحك، المرجع السابق، ص١٠١.

٦٤ - نقلا عن سعاد حرب: الأنا والآخر والجماعة.

(٣)

٦٥ - إ. روشكا: الإبداع العام والخاص، ترجمة د. غسان عبد الحي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٤، ديسمبر ١٩٨٩.

٦٦ - باتريس بافي: قاموس المسرح - مرجع سابق.

٦٧ - راجع: المعجم الفلسفي: مرجع سابق. مادة تناسخ ص١٣١.

٦٨ - انظر دين كيث سايمنتن: العبقرية والإبداع والقيادة، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٦ - ١٩٩٣ ص ١٩١.

٦٩ - فرويد: ثلاث مقالات حول نظرية الجنسية، ترجمة: محمود سامي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤.

٧٠ - نيتشه: أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية و محمد الناجي، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، ١٩٩٦.

٧١ - إ. بنتلي: الحياة في الدراما، مرجع سابق.

٧٢ - انظر بوجه خاص أبحاث باربا حول هذا المفهوم... مثال: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح.

٧٣ - إريك بنتلي: الحياة في الدراما، مرجع سابق.

٧٤ - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٥٨، أكتوبر ١٩٨٢.

- [illegible] ... انظر [illegible] نيتشه [illegible] مرجع سابق.
- [illegible] المسرح الأفريقي، مقدمات في المسرح، ترجمة: [illegible] منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨١
- [illegible] ترجمة: [illegible] الآداب [illegible] ١٩٩٠
- [illegible] المسرح الأفريقي، نفسه، ص [illegible]

مصطلح كورس [illegible] موسوعة علوم المسرح [illegible] القاهرة

١٦ - [illegible] الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨ [illegible] Microsoft & [illegible]
& Encyclopedia 2000 Chorus

٨٠ - إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ص ٤٢

٨١ - جوزيت فيرال: المسرحانية، مرجع سابق.

٨٢ - انظر أ. كاسيرر، مرجع سابق، فصل (الأسطورة وسايكولوجية الانفعالات) ص ٣٠ وما بعدها.

٨٣ - جوزيت فيرال: المسرحانية... مرجع سابق ص ٦٤

٨٤ - دافيد لوبرتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣

٨٥ - م. باختين: فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في أوروبا العصور الوسطى والرينسانس. موسكو، دار الآداب الفنية، ١٩٦٥

٨٦ - دافيد لوبرتون، نفسه.

٨٧ - المعجم الفلسفي، مرجع سابق

(٤)

٨٨ - فلاديمير بروب: الجذور التاريخية للحكايات الخرافية، لينينجراد، منشورات جامعة لينينجراد، ١٩٨٦.

٨٩ - دافيد لوبرتون: أنثروبولوجيا الجسد، مرجع سابق.

٩٠ - باختين: رابليه والثقافة الشعبية، مرجع سابق ص ٤٦.

٩١ - روجيه جارودي: حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، بيروت، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٦، ص١٥٦.

٩٢ - بيتر بروك: النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت، عالم المعرفة، ص٣٠٠.

٩٣ - مرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي، مرجع سابق.

٩٤ ـ [illegible] ترجمة [illegible] القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٥، ص[illegible]

٩٥ ـ [illegible] مجلة رسالة اليونسكو، عدد٢٦٣، ص[illegible]

٩٦ ـ [illegible] المسرح [illegible] ترجمة [illegible] القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر [illegible]

٩٧ ـ [illegible] ترجمة [illegible] بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والترجمة والنشر، ط٢ [illegible]

٩٨ ـ [illegible] المرجع سابق، ص[illegible]

٩٩ ـ [illegible] مقال ضمن كتاب: الإنسان ورموزه، كارل يونغ وآخرون، مرجع سابق، ص٢٤٣.

١٠٠ ـ د. مراد هانز جورج: تجلي الجميل، ص١٦.

١٠١ ـ باختين: فرانسوا رابليه، ص٩.

١٠٢ ـ داريو فو: عن مقال (مسرح الهجاء، المخفي عند داريو فو)، لقاء صحفي ترجمة مي عشم، دمشق، مجلة الحياة المسرحية، العددان ٢٨-٢٩، ١٩٨٧.

١٠٣ ـ ميخائيل باختين: قضايا الأدب وعلم الجمال، الرواية الأوروبية، موسكو، دار الأدب الفنية، [illegible]

١٠٤ ـ فلاديمير بروب: قضايا الضحك والكوميديا، ص١٢٥.

١٠٥ ـ باختين: فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، مرجع سابق.

١٠٦ ـ جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح، مرجع سابق... ج١ ص١٧١.

١٠٧ ـ ف. مايرخولد: في الفن المسرحي، ج١، موسكو، دار الفن، ١٩٧٢، ص٢٠٣.

١٠٨ ـ باختين: رابليه، المرجع نفسه... الصفحة نفسها.

١٠٩ ـ انظر أدوين ديور: فن التمثيل: الآفاق والأعماق، ترجمة: د. سامي صلاح، القاهرة، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨، ج١.

١١٠ ـ رولان بارت: المرجع السابق نفسه.

١١١ ـ ارنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ص٢٥.

١١٢ ـ فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ترجمة: جلال العشري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٩١.

١١٣ ـ رولان بارت: المسرح الإغريقي، مرجع سابق، ص١٢.

١١٤ ـ انظر رولان بارت: تقديم اليونانيات، مقال ضمن كتاب: المسرح الإغريقي، مرجع سابق.

١١٥ ـ فرجسون: نفسه، ص ٩٢.

١١٦ ـ رولان بارت: نفسه.

١١٧ - المرجع نفسه.

١١٨ - شيشرون. نقلا عن [illegible] [illegible] عن المسرح [illegible] [illegible] [illegible]، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية [illegible] [illegible] ص [illegible].

١١٩ - معجم المصطلحات المسرحية [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الأبيض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب [illegible] ص ٣٤٣.

١٢٠ - [illegible] يتحدث عن [illegible] ترجمة د. محمد [illegible] [illegible] القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٢١ - انظر أحمد رشدي صالح [illegible] [illegible] القاهرة [illegible] [illegible] النهضة، ١٩٦١.

١٢٢ - الموسوعة المسرحية، موسكو [illegible] الموسوعة، ١٩٦٣ [illegible] الثالث، مادة [illegible] ص ٨٣٦.

١٢٣ - معجم المصطلحات المسرحية [illegible] [illegible] [illegible] مرجع سابق.. مادة بانتوميم.

١٢٤ - آنجا انتزر. الرقص والبانتوميم. مقال ضمن كتاب [illegible] الجديدة للرقص. ترجمة عنايات عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.

١٣٥ - باتريس بافي: قاموس المسرح، مرجع سابق، مادة ميم.

١٣٦ - ب. بافي، المرجع نفسه.

١٢٧ - انظر تشيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام ج١، ترجمة دريني خشبة، القاهرة.

١٢٨ - فيتو باندولفي: تاريخ المسرح، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ج٢، ص٦٧.

١٢٩ - إ. بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق.

١٣٠ - باندولفي، مرجع سابق.

١٣١ - جوته: «الكرنفال الروماني» - الأعمال الكاملة. موسكو، الجزء التاسع، ص ١٥٣، ٢٠٧.

١٣٢ - اكرمان: أحاديث مع جوته ، موسكو ، ١٩٨١ ، ص ٩٨.

١٣٣ - يان كوت: شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ١٨٧.

١٣٤ - يان كوت: المرجع السابق ص ١٠٨.

١٣٥ - انظر بيير لوي دو شاتو: الكوميديا الإيطالية. ترجمة، ممدوح عدوان وعلي كنعان، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧... وأيضا انظر م. مولدوتسوفا: الكوميديا ديللارتي. سان بيتر برج. إصدارات أكاديمية سان بيتر برج للمسرح والموسيقى والسينما، ليجتميك سابقا، ١٩٩٠.

١٣٦ - فوليش: حول المدرسة الاحترافية لفنان المسرح، منشورات ليننجراد، ١٩٨٧، ص١٣٦.

١٣٧ - م. باختين: فرانسوا رابليه... مرجع سابق ص...

١٣٨ - مايوخولد، في الفن المسرحي، مرجع سابق، ص...

القسم الثاني

(٥)

١٣٩ - بروك: النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص١١٤.

١٤٠ - كينيث ميوار: مقدمة مسرحية مكبث، و شكسبير. ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ط٢.

١٤١ - بروك: النقطة المتحولة، المرجع نفسه.

١٤٢ - راجع بالنسبة لمصطلح الإلهام: المعجم الفلسفي - مرجع سابق.

١٤٣ - أوجستو بوال: المسرح والمنهج أو قوس قزح الرغبة، مرجع سابق ص٢٣.

١٤٤ - باشلار: جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٤.

١٤٥ - باشلار: جدلية الزمن، ترجمة:خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢.

١٤٦ - قاموس المصطلحات الفلسفية... مرجع سابق... مادة إيقاع.

١٤٧ - جانتشف: الوعي والفن، ترجمة د.نوفل نيوف، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد فبراير ١٩٩٠.

١٤٨ - نقلا عن باتريس بافي: قاموس المسرح، مرجع سابق.

١٤٩ - موسوعة علم النفس، د.كمال دسوقي، مرجع سابق، ص١٢٥٤.

١٥٠ - المعجم الفلسفي، مرجع سابق.

١٥١ - جانتشف: الوعي والفن، مرجع سابق.

١٥٢ - ف.بروب: الجذور التاريخية للحكايات الخرافية، مرجع سابق.

١٥٣ - أسس علم الجمال، مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة د.فؤاد مرعي، بيروت - دمشق، دار الفارابي - دار الجماهير، ١٩٧٨، ج١... وفي هذا المعنى يؤكد جانتشف: أن الإنسانية وهي تكتسب شكلا أكثر رقيا وتعقيدا عن أجل التعبير عن جوهرها، الذي تعقد... إنما تفقد في الوقت نفسه الرغبة والقدرة على التعبير عن

خصصه فاشتدّ له مسافة في يحضر هذه الأشكال [illegible]
لا يصاحبه [illegible]

١٥٥ - دنيس ديدرو: مرجع سابق ص [illegible]
١٥٦ - ديدرو: المرجع السابق، ص [illegible]
١٥٧ - ديدرو: المرجع نفسه، ص [illegible]
١٥٨ - بيتر كولان: [illegible]
١٥٩ - ديدرو: مرجع سابق، ص [illegible]
١٦٠ - [illegible]: مرجع سابق
١٦١ - فؤاد [illegible]: [illegible] ستانسلافسكي و مسرح [illegible] رسالة دكتوراه، ترجمة عن الروسية د. فؤاد [illegible] دمشق [illegible] ١٩٩٤.

(٦)

١٦١ - جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص١٠٣.
١٦٢ - ب. بافي: قاموس المسرح، مرجع سابق.
١٦٣ - توفستنجوف: مرآة المسرح، موسكو، دار الفن، ١٩٨٤، ط٢.
١٦٤ - جيمس روث إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩، ص٢٠.
١٦٥ - ك. ستانسلافسكي: إعداد الدور المسرحي، ترجمة: د. شريف شاكر، دمشق منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٣، ص٢٨٣.
١٦٦ - ماجرشالك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: محمد عزيز رفعت، القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥ ص ٢٤٥.
١٦٧ - ستانسلافسكي: إعداد الدور، مرجع سابق، ص٦٤.
١٦٨ - ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة: د. شريف شاكر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧.
١٦٩ - نقلا عن إ. بنتلي، مرجع سابق، ص٢٤٧.
١٧٠ - جوليان هيلتون، ص١٠٣.
١٧١ - نقلا عن إ. بنتلي: الحياة في الدراما.
١٧٢ - بافي: قاموس المسرح، مرجع سابق.

١٧٣ ـ دالموف ... نقلا عن باقي [illegible]: المسرح، المرجع نفسه.

١٧٤ ـ باقي [illegible]: المسرح، مرجع سابق.

١٧٥ ـ مايرخولد: [المسرح الاحتفالي (١٩٠٥ ـ ١٩٢٩)] من كتاب مايرخولد، [illegible] ترجمة [illegible]، دمشق، منشورات اتحاد المسرحيين، ١٩٩٤.

١٧٦ ـ مايرخولد، المرجع السابق.

١٧٧ ـ مايرخولد، [illegible].

١٧٨ ـ مايرخولد: في الفن المسرحي، مرجع سابق.

١٧٩ ـ باقي [illegible]: المسرح، مرجع سابق.

١٨٠ ـ مايرخولد: في الفن المسرحي، المرجع نفسه.

١٨١ ـ ج. هيلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص[illegible].

١٨٢ ـ انظر: ب. برخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٣.

١٨٣ ـ برخت: نظرية المسرح الملحمي، ص٢٠٩.

١٨٤ ـ برخت، ... نقلا عن فردريك إيون: برتولت بريخت، حياته، أعماله، فنه، ترجمة: ابراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨١، ص٤٠٨.

١٨٥ ـ فالتر بنجامين: برخت، ترجمة: أميرة الزين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص٤٦.

(٧)

١٨٦ ـ رتو: المسرح وقرينه، ترجمة: د. سامية أسعد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.

١٨٧ ـ د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧١، ص٦٧.

١٨٨ ـ يوجينو باربا: انثروبولوجية المسرح، مقال، ترجمة: توفيق الأسدي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد الأول ١٩٨٤ ـ ١٨٨.

١٨٩ ـ انظر فوبيون باورز، المرجع نفسه، ص٢٢٤.

١٩٠ ـ قاموس علم الاجتماع، تحرير د. عاطف غيث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

١٩١ ـ نقلا عن قاموس علم الاجتماع، المرجع السابق.

١٩٢ ـ راجع باربا، مرجع سابق، ص ١٨٨.

١٩٣ - كريك بوتيج: الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص٣٦.

١٩٤ - هربرت ماركيوز: العقل والثورة، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة، ... مصر

١٩٥ - نقلا عن ماركيوز، المرجع السابق.

١٩٦ - ... المسرح وقرينه، مرجع سابق.

١٩٧ - ... اوجينيو باربا وآخرون: ... مقالات في ... ترجمة د. سهير الجمل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات ... ١٩٩١

١٩٨ - ماساو ياجو تشي: مقال النو والكابوكي... مسرح جدلي، مجلة رسالة اليونسكو، عدد ٢٦٣، ابريل ١٩٨٣

١٩٩ - هـ. كريل: الفكر الصيني من كونفوشيوس إلى ماوتسي تونج، ترجمة عبد الحميد سليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٧١ وأيضا راجع لاوتسه، الطاو، ترجمة هادي العلوي، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥.

٢٠٠ - مايرهولد: عن كتاب الكسندر جلادكوف، مرجع سابق.

٢٠١ - ونتذكر هنا ارتباط بعض فرق الصوفية والدراويش بظاهرة تعاطي المخدرات بهدف مساعدة المريد على التحليق والوصول الى آفاق خيالية يعجز عنها في حال الوعي الطبيعي

٢٠٢ - بيتر بروك: المساحة الفارغة، مرجع سابق، ص٨١.

٢٠٣ - ف. باورز: المسرح الياباني، مرجع سابق، ص٢٢٥.

٢٠٤ - كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص ١٨.

٢٠٥ - ايلام، نفسه، ص٢٢٠

٢٠٦ - أ. نيكول: المسرحية العالمية، ج٤، مرجع سابق.

٢٠٧ - فوبيون باورز: المسرح الياباني، مرجع سابق، ص١٦.

٢٠٨ - ماساو ياجو تشي: النو والكابوكي... مسرح جدلي، مقال بمجلة رسالة اليونسكو، الطبعة العربية، العدد ٢٦٣، ابريل ١٩٨٣، ص ١٥.

٢٠٩ - بيتر بروك: النقطة المتحولة، مرجع سابق ص ٢٣٠.

٢١٠ - بروك، نفسه.

٢١١ - سوريش اواستي: الكثاكالي... هبة الآلهة، مقال بمجلة رسالة اليونسكو، عدد ٢٦٣، ص ٩٦.

٢١٢ - ف. ماندولفي: تاريخ المسرح، مرجع سابق، ج٢ ص٤٧١.

٢١٣ - أ. نيكول: المسرحية العالمية، مرجع سابق، ج٤، ص١٢٩.

٢١٤ - لوتي تان: أوبرا بكين ولغتها الرمزية، مقال بمجلة اليونسكو، العدد ٢٦٢، ص٩٦.

(٨)

٢١٥ ـ جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح، ج١، ص٢٨٦.

٢١٦ ـ ا. باربا: مسيرة المعاكس: الأنثروبولوجيا المسرح / ترجمة ـ قاسم البياتي، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥، ط١.

٢١٧ ـ فواز الساجر: ستانسلافسكي والمسرح العربي، مرجع سابق، ص٨٧.

٢١٨ ـ ج. م. براديلي: نحو تحقيق الأسدي، مقال "أوجينيو باربا ومسرح أودين"، دمشق، مجلة الحياة المسرحية، عدد ١١ و١٢.

٢١٩ ـ لاميري: فنون الرقص الأنثروبولوجي، مقال ضمن كتاب: الأوجه المتعددة للرقص، مرجع سابق.

٢٢٠ ـ انظر: فواز الساجر: ستانسلافسكي والمسرح العربي، مرجع سابق.

٢٢١ ـ انظر أيضاً د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٠، ط٣.

٢٢٢ ـ فواز الساجر، مرجع سابق... ص ٩٨.

٢٢٣ ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٤، ص٥٨.

٢٢٤ ـ د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٣، ص١٥٤.

٢٢٥ ـ نقلاً عن محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، أبريل ١٩٧١، ص٢٩.

٢٢٦ ـ ماريا كنيبل، نقلاً عن فواز الساجر، مرجع سابق.

٢٢٧ ـ جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق.

٢٢٨ ـ انظر: بيان مسرح السرادق، مجلة البيان، الكويت، عدد ٢٢٩، أبريل ١٩٨٤...
وعن جماعة السرادق يمكن مراجعة المقالات والأبحاث المنشورة، التي كتبها عدد من النقاد والباحثين العرب عنها... ومنها ـ على سبيل المثال لا الحصر:

- عادل العليمي: يحدث في قريتنا الآن، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٢٢، مارس ١٩٨٤.
- د. أحمد العشري: يحدث في قريتنا الآن وقضية الشكل، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٢٣، مايو ١٩٨٤.
- أحمد الحوتي: الموجة الجديدة في المسرح العربي، الطليعة الأدبية، بغداد، العدد٦، يونيو ١٩٨٥.

- مصطفى رمضاني: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، مجلة البيان، الكويت، العدد ٢٢، سبتمبر ١٩٨٤.
- خالد عبد اللطيف رمضان: محاولات البحث عن قالب مسرحي عربي، البيان، الكويت، العدد ٢٢٣، أكتوبر ١٩٨٤.
- د. عقيد الحوامدة: البحث عن مسرح (أو المسرح العربي ومشكلة الهوية)، عالم الفكر، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الرابع.
- د. أحمد العشري: الجماعات المسرحية وقضية التأصيل، بحث ضمن كتيب التعريفي للمسرح العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦.
- شكري عبد الكريم السعدي: نشأة فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩.

٢٢٩ - انظر مثلا دراستنا ازدواجية الأنا - الآخر، والبحث في تقنية العقل العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الأول، سبتمبر ١٩٩٦.

٢٣٠ - بروك: المساحة الفارغة، مرجع سابق.

المؤلف في سطور

د. صالح سعد

* من مواليد القاهرة ١١ أكتوبر ١٩٥٦م.
* مخرج وباحث مسرحي، وكاتب... كما يعمل حاليا مديرا لتحرير مجلة «آفاق المسرح» التي تصدر في القاهرة عن هيئة قصور الثقافة.
* حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفنون الشعبية - من أكاديمية الفنون بالقاهرة (١٩٨٥).
* مؤسس ورئيس جماعة «السرادق» المسرحية (أسست ١٩٨٥).
* له العديد من الدراسات، والمقالات النقدية، والترجمات المنشورة، وكذا المسرحيات، في الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية.
* حصل على درجة دكتوراه الفلسفة Ph.D في علوم الفن (المسرح) عن أطروحته المعنونة «تقاليد الكوميديا الشعبية والمسرح المصري الحديث» عام ١٩٩٢ - من أكاديمية سان بطرسبرج للمسرح والموسيقى والسينما (ليجتميك سابقا) - روسيا.

الكتاب القادم

الجغرافيا السياسية

الاقتصاد العالمي، الدولة القومية، المحليات

تأليف: بيتر تايلور
كولن فلينت

ترجمة: عبد السلام رضوان
د. إسحق عبيد

* عمل - لفترة - مدرسا للمسرح الارتجالي في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

صدر له:

* كتاب: عين فيرتا الحركة [illegible] سات في [illegible] الحركي والرقص - الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، [illegible].
* كتاب: تقاليد الكوميديا الشعبية، وزارة [illegible] القاهرة، ١٩٩٤.

وصدر له أيضا

* ديوان شعر: مقاطع من ديوان الفجري، طبعة خاصة، القاهرة، ١٩٩٥.
* أيام القرية الأخيرة، ثلاث روايات قصيرة (من أدب السيرة الذاتية)، القاهرة، دار الحضارة، ١٩٩٩.

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة:

١ ـ الدراسات الإنسانية: تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية: الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية: علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية: تاريخ العلم وفلسفته، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.